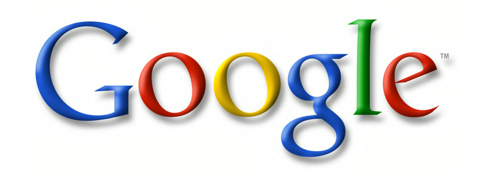
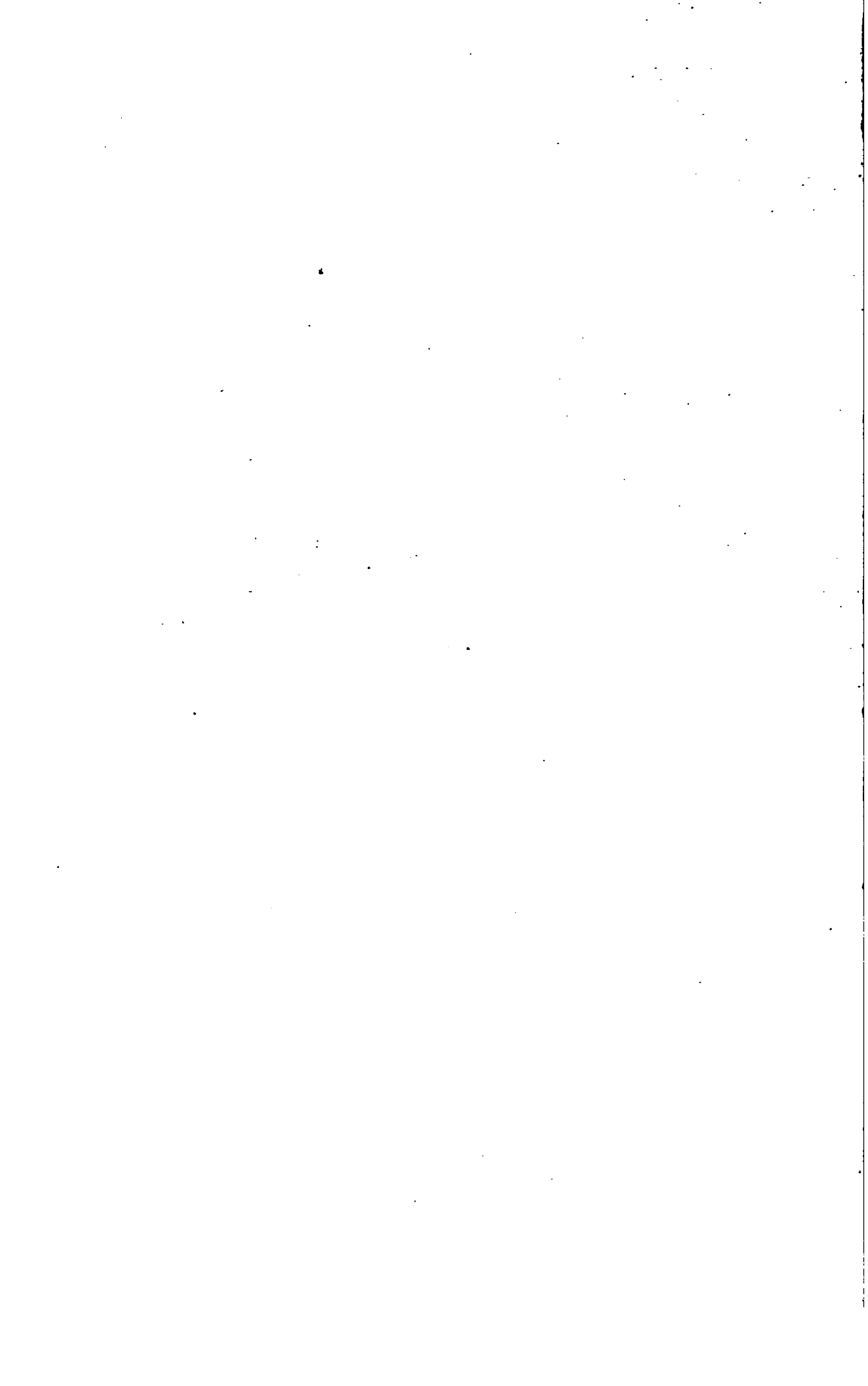
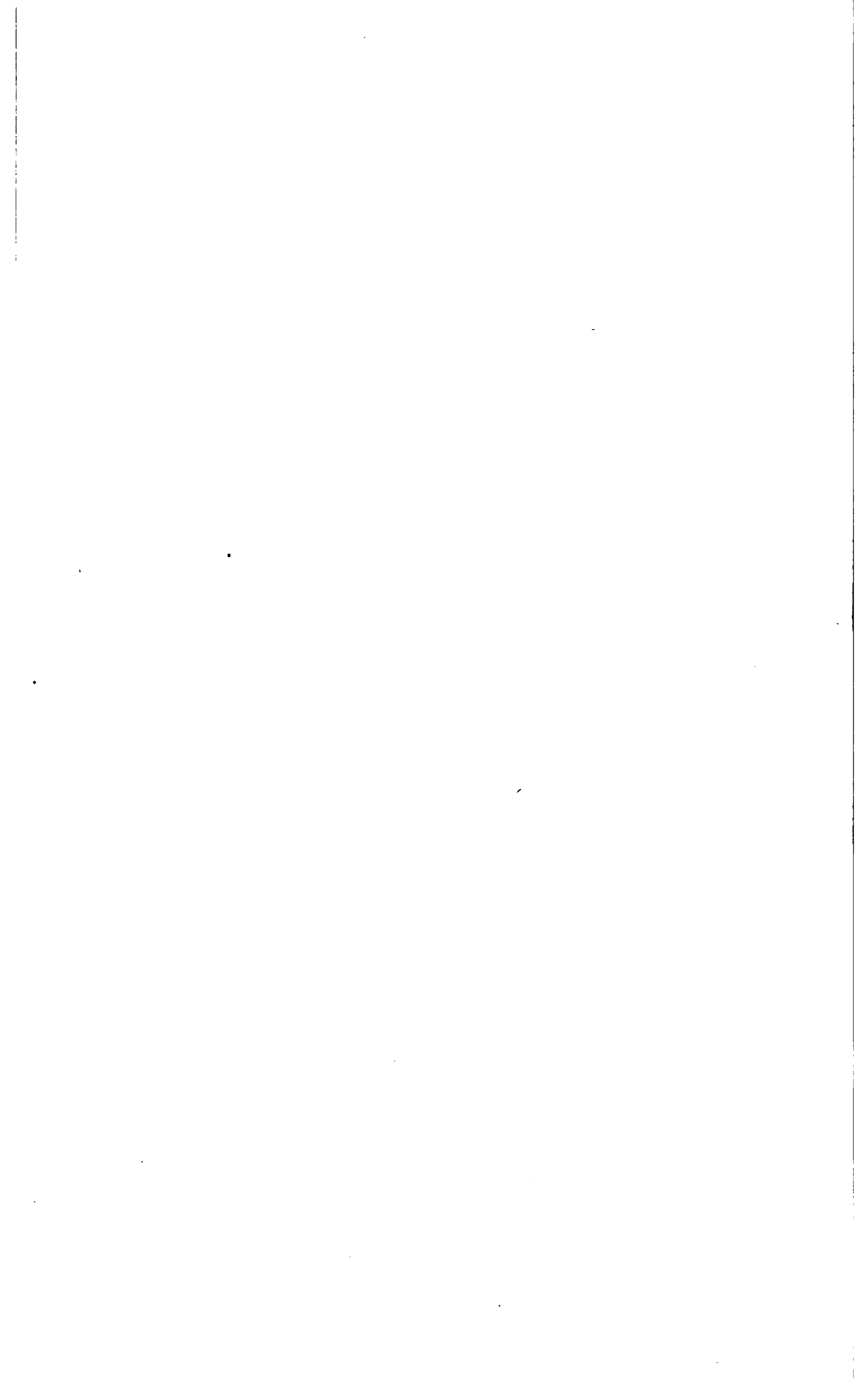








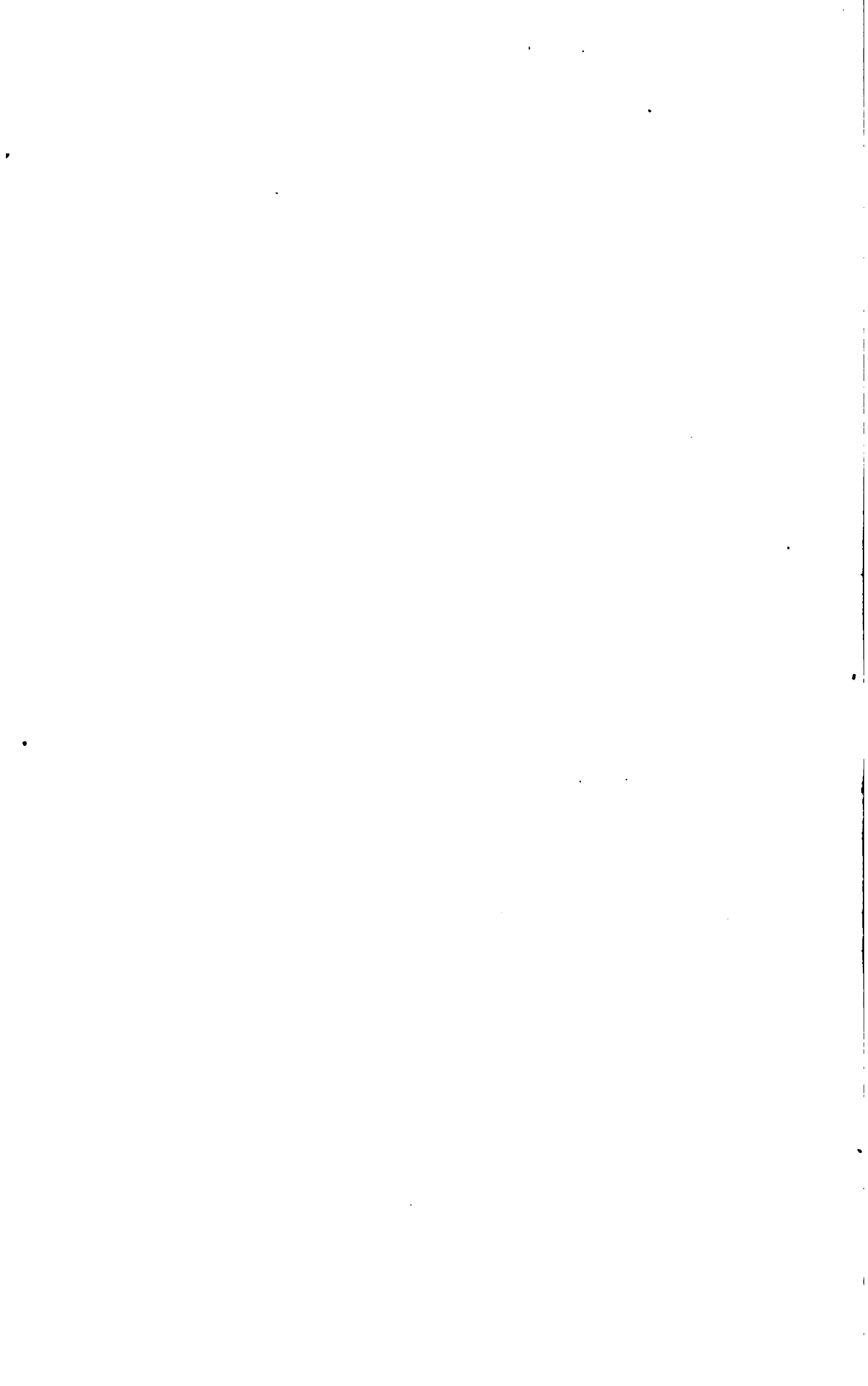


Shakespeare'sche Probleme.

Von

ADOLF GELBER.





Shakespeare'sche Probleme.

Plan und Einheit im Hamlet.

Von

ADOLF GELBER.



WIEN.
VERLAG VON CARL KONEGEN.
1891.

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn.

Berichtigungen.

Der Leser wird um Berücksichtigung der nachfolgenden wichtigeren Correcturen gebeten:

Seite 20, 6. Zeile von unten, soll es richtig heißen:
„Bethätigung dieses Gefühls."

„ 96, 17. „ „ oben, soll es richtig heißen:
„darüber bin ich nicht Richter"
(statt: bin ich Richter).

„ 100, 15. „ „ oben, soll es richtig heißen:
„Forderungen der Vernunft."
(statt: Forschungen der Vernunft).

„ 220, 12. „ „ unten, soll es richtig heißen:
„des einfachen, schlichten Leids."



Inhaltsverzeichnis.



Vorwort.

Angesichts der ungezählten Bände, welche die Bücherei über den großen Dichter enthält, wird mancher Kundige beim Anblick dieses Buches ausrufen: „Schon wieder ein Buch über Hamlet! Und noch dazu von einem Schauspieler empfohlen!“ — Und hat er nicht Recht? — Gewiss!

Er hat so vielerlei darüber gelesen. Er kennt die seit langer Zeit giltigen Anschauungen, welche sich ein Ansehen unter der Zunft der Schriftgelehrten erwarben, obschon sie sich gegenseitig widersprechen. Er erwartet in wohlberechtigter Unbehaglichkeit, dies Buch werde ihm eine neue Variation geläufiger Meinungen vorspielen, zu seiner besonderen Unterscheidung aber eine Cadenz bringen, in welcher der Autor als Shakespeare-Virtuose neue, sonderbare Einfälle in witziger Weise aufspielt. — Und nun redet gar ein Schauspieler da mit, und empfiehlt das Buch. Solche Prüfung und Gutheißung steht nach unserem Gewohnheitsrechte nur dem in kritischer Untersuchung geläufigen Ästhetiker zu. Der Schauspieler aber gehört auf die Bretter. Dort zeige er in seiner Art, welcher Meinung er ist. —

Du hast oft recht, lieber Leser, wenn du so denkst. Aber mir däucht, dieses Buch habe sein eigen Recht empfohlen zu werden, und ich will vor allem die Aufmerk-

samkeit derer dafür erregen, welche mit der Darstellung des Dichters zu thun haben.

In diesem Sinne darf ja wohl auch ein Schauspieler sprechen, wo fast nur Gelehrte das Wort erheben; ich bin dem Buche gegenüber nur ein Empfangender, Lernender, und messe mir keine andere Berechtigung bei, als gleichgesinnten Verehrern des Dichters, namentlich aber Schauspielern, die eingehende Lesung dieses Buches zu empfehlen. Der specifische Wert desselben für unsereinen scheint mir in der Methode der Untersuchung zu liegen. Der Weg, den der Autor einschlägt, die Gestalten im Einzelnen, die höhere Absicht des Dichters im Allgemeinen zu erkennen, ist derjenige, den der Darsteller immer wird einschlagen müssen, will er sicheren Boden unter seinen Füßen fühlen, und schon um dieses Weges willen allein weise ich auf das Buch hin.

Der Weg, auf welchen der Schauspieler zur Erkenntnis seiner Aufgabe gewiesen, ist für mich derjenige, auf welchem er an den leisesten Andeutungen des Dichters, wie an Weisern sich hinfindend, rückwärts schauend zu den Grundwurzeln der Charaktere, zu dem Geflechte der ersten in einander laufenden Motive, aus denen sich endlich tragische Conflicte entwickeln, gelangt, und solcherweise zur Anschauung der Gestalten.

Denselben Weg hat der gegenwärtige Erklärer eingeschlagen. Er hat in seiner Arbeit auf das Genaueste beobachtet, was auch dem Schauspieler erstes Gesetz sein muss: sich selber möglichst zu vergessen, und in voller Unbefangenheit nichts zu hören, als was der Dichter sagt. Der Anfang aller Erkenntnis und Weisheit ist das unbefangene Hören. Aber die Anzahl derjenigen, welche zu hören

verstehen, ohne voreilige eigene Einmischung, ist verschwindend klein. — Zwei Fehler haften so vielen Erklärern an: der Mangel des Naturerkennens und die unüberwindliche Sucht, die eigene Ansicht zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen.

In dem Autor dieses Buches jedoch liegt die Fähigkeit, sein eigenes Meinen nicht voranzuschicken, sondern nur nachzudenken und sich einzubilden, was der Dichter ihm vorgedacht. In der Schlussfolgerung kann er ja zeigen, wess' Geistes Kind er ist, denn jeder sieht nur so viel und so tief, als sein eigen Wesen bedeutet. Wer die unschätzbaren Vorlesungen des Professors Karl Werder in Berlin kennt, wird dem Autor mit Vertrauen begegnen, da auch er denselben Weg der Untersuchung wandelt. Es ist der Prüfstein des Wertes einer solchen Arbeit, dass sie dem Schauspieler fruchtbringend sein kann. Dieses Moment erscheint mir so schätzbar bei vorliegendem Buche. Der Autor schaut mit dem Auge des Künstlers, er vermag schauend Zettel und Einschlag in dem wunderbaren Gewebe der Dichtung zu verfolgen bis an den Beginn, und was er findet, ist volles Leben.

Wie viele schon haben ihren Witz leuchten lassen in der Untersuchung der unbegreiflich vollkommenen Erscheinung Shakespeares. Sie haben ihn auf sein Glaubensbekenntnis, haben ihn als Staatsmann, Gelehrten geprüft, und Jeder hat aufs Haar gefunden, was er wollte. Das ist ja zuweilen recht anziehend, zu bemerken, was einer in diesem Abbild der Welt alles finden kann. Aber nur eine kleine Schaar der Erklärer hat sich mit dem Künstler beschäftigt, welcher den ganzen Mikrokosmus in seinen verborgensten Regungen, Kräften und Irrthümern kennt, und die Schicksale der

Menschen webt, als säße er im Rathe jener Mächte, die so unerforschlich unser Aller Sein und Schicksal bilden, sei es zum Glück oder furchtbaren Ende.

Der Autor des vorliegenden Buches gehört zu dieser kleinen Schaar. Er führt den Leser solche Wege, auf denen er jenes sittlichen Zusammenhanges der Welt, den der Dichter hellsehend schaut, inne werden kann, und er ist dem Schauspieler in der Methode des Suchens, wie in dem Resultat das er findet, dienlich und nachahmenswert.

Darum empfehle ich dieses Buch auf das wärmste.

Wien, im Mai 1890. **Jos. Lewinsky.**

I. Hamlet und die deutsche Kritik.

„Ich möchte gerne, dass in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemandem mehr in den Sinn komme, Shakespeare weder zu entschuldigen, noch zu verleumden, sondern ihn zu erklären, zu fühlen, wie er ist, zu nützen und womöglich uns Deutschen herzustellen.“ So schrieb Herder vor nun hundert Jahren, aber noch immer wartet sein Wunsch auf die Erfüllung. Denn die alexandrinische Bibliothek, wie sie aus der Hamletforschung hervorgieng, ist eine Sammlung von Vermuthungen und Deutungsversuchen, deren jeder, in sich widerspruchsvoll, auch dem Text der Tragödie Gewalt anthut; deren jeder kleinlaut mit dem Geständnis der eigenen Unzulänglichkeit schließt; deren jeder seine Vorgänger widerlegt, um dann selbst widerlegt zu werden.

Unmöglich wäre sonst das Bild so buntscheckig, so schwankend und unklar, welches die deutsche Kritik von Hamlet entwirft.

Im Spiegel dieser Kritik ist Hamlet:

edel, aber schwach — unedel, aber stark;
träge und unthätig — leidenschaftlich thätig;
eine Erscheinung voller Hoheit — ein Wesen voller Barbarei.

Er ist der klare Denker von sublimstem Verstand; er ist grübelnder, halbverrückter Phantast.

Er ist das personificierte Rechtsgefühl, und dazu der Mörder, der brutale Witze reißt am Leichnam seines Opfers;

die Verkörperung aller christlichen Billigkeit und Milde, und der Schöpfer einer schaudervollen Heroenmoral; der zartsinnigste und elegischeste aller Helden, und ein roher, unberechenbarer Geselle voll blutiger Instincte.

Er ist ein tragischer Charakter — doch worin liegt seine Tragik? Er scheint es nicht zu sein, und doch rührt er euch zu Thränen und strömt solch' tragische Übergewalt aus, dass ihr hingerissen im Mitleid es nicht mehr waget, ihm dichterischen Zug abzusprechen. Was also ist er, der den Einen als die Vollendung aller Menschlichkeit erscheint, während sein Drama einst von Voltaire ein rohes, barbarisches Stück genannt wurde, das selbst die gemeinsten Volksclassen für unerträglich halten sollten?

Die Antwort ist, dass man nicht weiß, was Hamlet ist. Weder hat jemand Shakespeares edelste Dichtung erklärt, noch gefühlt, wie sie ist, noch auch uns Deutschen hergestellt.

* * *

Und dennoch ist die Bewunderung für dieses Drama dieselbe wie zu Anfang dieses Jahrhunderts. Mit hartnäckiger Zärtlichkeit hält die Liebe an dem Glauben fest, dass es gelingen werde, Licht über seine künstlerische Vollendung zu verbreiten. Es thut uns ordentlich weh, zu hören, dass ein Werk, in dem wundervolle Schönheiten auf die Größe des Ganzen zu deuten scheinen, nichts anderes sein soll, als eine Art Magazin, wo wirr und verwirrend Stimmungen und witzige Phantasien eines Genies durcheinander geworfen wären. Wir sagen uns lieber: das Unverständliche im Hamlet kann nicht Unverstand sein, das scheinbar Unzusammenhängende muss in Wahrheit unzerreißbaren Zusammenhang besitzen, und es liegt nur an unserer Blindheit, wenn wir darin weder Plan, noch Einheit, noch sorgsame Durchführung wahrnehmen. Es geht ein starker Zug durch die Herzen, sich dem Großen gefangen zu geben, und das ist die schönste Macht des

Genius, dass er uns feste Gesetze ahnen lässt, die ihn regieren. Wie möchten wir uns Shakespeare klein denken, nachdem wir ihn in einer strahlenden Folge von Werken groß gesehen haben, und wie ist es zu fassen, dass der planvollste Dichter sich plötzlich außerhalb des Grundgesetzes alles bedeutenden Schaffens, des Gesetzes von Einheit, Maß und Ordnung gestellt haben soll? Von Krankheit und Wahnsinn kann auch der überlegenste Geist betroffen werden; unnatürlich aber scheint es, dass Shakespeare, nicht krank noch wahnsinnig, sondern auf der Höhe seiner dichterischen Kraft stehend, ein geniales Flickwerk gemacht haben soll aus einem Stoff, aus dem er eine geniale Tragödie machen konnte.

Das ist der Gedankengang, das die Sophistik der Liebe, aus welcher die Hamletliteratur entstand, und so bewegen sich alle Beweisführungen im letzten Grunde in den falschen Zirkeln des Glaubens: man glaubt nicht, dass Shakespeare fehlen konnte, und gelangt von da aus über Stock und Stein zu dem Glauben zurück, dass alles, was sein Werk, auch unsterbliche Poësie sei. Die Welt aber, erschüttert durch Hamlets räthselvolle Erscheinung und durch Shakespeares Weltruhm empfänglich gemacht, glaubt es gerne mit, und so sprudelt aus allen Quellen dasselbe Wasser hervor: die alte Argumentation von des Dichters Größe auf die Größe des einzelnen Werkes.

* * *

Ich hoffe, dass man mich nicht wird missverstehen wollen. Nicht nur will ich nicht den Wert der Hamlet-Dichtung erniedrigen, sondern ich will im Gegentheil den Nachweis führen, dass sie, wie sie ist, selbst die Ahnungen der liebevollsten Kritik übertrifft. Aus dem Vorgesagten ist also bloß der eine Schluss zu ziehen, dass die bisherige Hamletforschung unlogisch und unmethodisch vorgieng, und dass sie durch eine Kritik ersetzt werden muss, die schon

ihrem Begriffe nach weder auf Verkleinerung noch auf Idolatrie, sondern darauf ausgeht, jedes Ding in seinem wahren Verhältnis zu erkennen. Der Kritiker muss in der bescheidenen Entfernung, die ihn von dem Dichter trennt, denselben auf seinem Schöpfungsgange begleiten, er wird die geraden und schiefen Wege, auf die jenen „der holde Wahnsinn“ trieb, seinerseits mit klarem Bewusstsein nachwandeln und durchforschen, und dann erst, wenn er anbeten darf, wird er anbeten. Angenommen, dass wir von Shakespeare kein anderes Gedicht hätten, als den Hamlet, oder gar dass uns der Verfasser überhaupt unbekannt wäre, angenommen also, dass nicht aus dem notorischen Ruhm des Poëten auf die Bedeutung eines seiner Werke gefolgert werden könnte — was dann? Wäre dann die Tragödie weniger Tragödie und minder der Erklärung wert, als jetzt, und würde man es in diesem Falle nicht für selbstverständlich halten, dass das Kunstwerk aus sich und nur aus sich selbst heraus erklärt werden muss? Und dieses so klare und einfache Axiom sollte seine Giltigkeit verlieren, sobald über der Pforte einer Dichtung Shakespeares Namen prangt? Jedoch es sei, man abstrahiere nicht von Shakespeares Urheberschaft und bringe zum kritischen Amt soviele Voraussetzungen, Sympathien und enthusiastische Erinnerungen mit, als man wolle, so ist ja doch Genialität kein constanter Factor. Auch Shakespeare ist nicht unfehlbar, auch er konnte irren und hat oft geirrt! Kann er dies aber, so kann er es in der Wahl des Stoffes, oder in der Behandlung, die er ihm angedeihen lässt. Wenn die Tragödie gelungen ist, so ist sie es sicherlich durch sein Genie geworden; allein wer kennt das Maß ihrer Vollendung, ja wer weiß, ob sie nicht gar misslungen ist — und in der That weiß man es nicht! — da sie in geheimnisvollem Dunkel vor uns steht? Und wenn dem so sein sollte, wer trägt den Hauptheil der Schuld: der Stoff, weil er undramatisch, oder der Dichter, weil er dem großen Stoff nicht gleichkam?

Die Sache steht also folgendermaßen: Von der Dichtung wissen wir nichts, solange wir nicht wissen, um was es sich in ihr handelt; allein ebensolange bleibt es nothwendig auch unbekannt, ob bei ihrer Entstehung die Vollkraft des Genies oder nur ein Mittelmaß von Kräften thätig war. Denn wenn wir uns auch aller dichterischen Qualitäten Shakespeares bewusst sind, seiner Phantasie, seiner Sprachgewalt, seines scharfen Kunstverstandes, seiner Stärke in der Charakteristik, kurz seiner Meisterschaft in allen Stücken, die den Dramatiker ausmachen, so kann uns dies alles doch nicht dasjenige aufschließen, was nur „Hamlet“ sagen kann: nämlich, um was es sich in dieser Tragödie handelt. Und wenn anderseits Hamlet schmuckbeladen, entzückender Schönheit voll über die Bühne schreitet, was ist damit für die tiefere Kenntnis der Tragödie gewonnen, solange uns ihre tragische Idee fremd ist? Diese Schönheiten für sich sind Splitter vom Ganzen, Ornamentensplitter, von denen wir nicht wissen, wie sie zu einander gehören, noch ob sie den naturgemäßen, einheitlichen Schmuck eines Baues bedeuten. Es lässt sich nicht leugnen, dass sie unsere Einsicht bis zu einem gewissen Grade fördern, indem sie Zeugnis ablegen von dem Reichthum ihres Bildners an poëtischen Mitteln. Aber im entscheidenden Momente gerade ist diesen anmuthigen Zeugen die Sprache versagt, denn sie verrathen nichts von dem poëtischen Zweck, der die poëtischen Mittel zu planvoller dramatischer Gestaltung vereinigt hat. Es freut uns zu erfahren, dass Shakespeares Geist nicht verarmt war, als er den Hamlet schrieb, dass er vielmehr noch immer in Schätzen wühlte — allein wir suchten nicht Shakespeares Geist, sondern den Kunstwert seiner Dichtung, und was brauchten wir erst lange nach dem Besitzstand seines Genies zu fragen, wenn die künstlerische Vollendung des Dramas aufgedeckt wäre! Hamlets einheitliche Größe wäre genügender Beweis. Wie viel reicher, tiefer, machtvoller ist der Dichter, wenn er seine Gaben

nicht regellos verstreut, sondern die schöpferische Kraft besitzt, sie in erhabene dramatische Einheiten zu fassen!

Wo aber ruht diese Einheit? In der tragischen Idee. Wo finden wir diese? In der Handlung.

Und darum zurück zu der Handlung, und zu den Lehren des Aristoteles und Lessing zurück! Nicht dem Dichter allein, sondern auch dem Kritiker ist die Handlung nothwendig das Erste, und vergebliche Mühe ist es, Dichter, Werk und Charaktere des Stückes durchschauen zu wollen, wenn nicht zuvor die Handlung klargestellt ist.

* *
*

Doch wie findet man diese Handlung; ja noch mehr, auf welchem Wege ist sie zu suchen? Und da müssen wir wohl noch einmal auf bereits Angedeutetes zurückkommen.

Jeder Beruf verlangt von seinem Manne gewisse besonders geartete Eigenschaften, und so besteht eine der vorzüglichsten Berufstugenden des Kritikers in der Einsicht. dass — was er auch im Weiteren wirken mag — in seinem nächsten Pflichtenkreise kein Raum ist für originäres Schaffen und eigene Phantasie; immerdar ist er zunächst nur der Erklärer des Poëten, und also durch diesen und im Dienste desselben bestehend. Zum Errathen ist uns ein Kind, zum Mitfühlen ein Weib, zum sprunghaften Herumcombinieren ein schöngeistiger Dilettant gut genug; vom Kritiker aber verlangen wir, dass er prüft und sich Wissenschaft verschafft, so dass er zu Anbeginn seiner Thätigkeit einem Trabanten, ja warum das Wort scheuen? einem Polizisten gleicht, der den zu Richtenden zu allen Höhen, in alle Tiefen, auf allen Kreuz- und Querfahrten und Seitensprüngen unablässig begleitet. Wir wissen es längst, dass in dieser Rolle keine Kränkung oder Zurücksetzung liegt, denn so befindet sich der Kritiker in einem ähnlichen Pflichtenkreise wie der Geschichtsschreiber, der ja auch kein Schöpfer ist, sondern zuvörderst Thatsachen festzustellen

und nach ihrer Zeitenfolge zu ordnen hat, die unabhängig von seinem Wissen und Verstand ins Leben getreten sind. Wir wissen, sage ich, welcher Adel diese selbstlose Wirksamkeit des Historikers heiligt, und dass sie allein es möglich macht, das Entwicklungsgesetz der menschlichen Dinge zu erkennen. Was aber dem Geschichtsschreiber die wirkliche Welt, das ist dem Kritiker die Welt des poëtischen Scheins; der Dichter ist für ihn die schöpferische Natur, deren ewiges Gebären er betrachtet, und was sich auf der Bühne abspielt, ist für ihn eine Wirklichkeit. die sich seinem Verständnis nähert und erschließt, wenn er ihr treuer Geschichtsschreiber ist, die sich aber entfernt und vor den Blicken verschwimmt, wenn ihm diese Tugend der bescheidenen Treue mangelt. Demgemäß hat er die Ereignisse und Erscheinungen, welche die dichterische Phantasie auf die Bühne stellt, in ihrer Reihenfolge festzustellen und zu beschreiben, weil kein anderer Weg zu dem Endziele führt, welches darin besteht, die Entwickelung der Dinge auf ihren naturnothwendigen und logisch unzerreißbaren Zusammenhang zu prüfen.

* *
*

Und hier liegt der methodische Fehler der deutschen Kritik. Niemals hat sie dem „Hamlet“ die nothwendige historische Treue gehalten, niemals ist sie — denn das soll mit dem Worte „historisch“ gesagt sein — der Handlung des Dramas aufmerksam und bescheiden gefolgt. Sie hat nicht einmal den Punkt gesucht, wo der Faden der Begebenheiten anfängt; sie hat die Folge der Ereignisse, wie das Stück sie hat, willkürlich verkehrt und verändert, sich selber den gordischen Knoten geschaffen, die schlichteinfache Handlung zu einem furchtbaren Knäuel verwirrt, und dann, als nicht mehr aus noch ein war, im Asyl für literarische Unfertigkeiten, in der psychologischen Klügelei, ihre Rettung gesucht. Nun stürzen sich alle Erklärer auf

die Suche nach Hamlets Charakter, und erklären blind darauf los. Sie sehen nicht die Handlung, sie hören nur das Wort. Hamlet spricht schlüpfrig, witzig, satyrisch melancholisch, leidenschaftlich, erhaben, und je nachdem die eine oder die andere Rede ihnen stärker ins Ohr klingt, suchen sie sich darnach das Bild des unverstandenen Prinzen zurechtzulegen. So schufen sie aus Worten ein Lebendiges, wie man aus Sonnenstrahlen Seile flicht, und in einer Zeit, da man Zellen und Infusorien mit unendlicher Sorgfalt untersucht, schritten und schreiten sie mit Kindersäbeln an die Zergliederung eines Shakespeareschen Gedichtes. Sie empfinden, empfinden in Pausch und Bogen, und üben Generalaburtheilung nach flüchtig erhaschten Eindrücken. Die Folge aber ist, dass uns das Erschütternde im Hamlet verdunkelt wurde, und dass es überwuchert ist von dem Gestrüpp jener modern-scholastischen Spielereien, die sich fälschlich Charakterstudien heißen. Und diese fehlerhaften Lehren haben leider auch schon die freie, die natürliche Empfindung der ungelehrten Welt in solchem Maße getrübt, dass man in Haus, Lehrsaal und Theater vor lauter sonnenfernen Speculationen nicht mehr Hamlets so einfache Leiden, nicht sein tragisches Geschick mehr beweint. Denn man hat unser Verständnis für die Tragödie des natürlichsten, allgemeinsten und allermenschlichsten Gefühles abgetödtet. Shakespeare hat zwei Tragödien geschrieben, die die ersten und cardinalsten Verhältnisse des Menschen behandeln und darum zu jedermanns Herzen sprechen sollten: Lear, die Tragödie des Vaters, und Hamlet, die Tragödie des Kindes — aber durch die Schuld der Kritik ist uns Hamlet zu einem literarischen Räthsel geworden.

Doch es ist nicht der Zweck des vorliegenden Buches, den Process gegen die Kritik weitläufig auszutragen und das Verhängnis zu beschreiben, von welchem Lessings Erbschaft betroffen wurde. Sondern, indem ich zeige, wie die

Rückkehr zur kritischen Treue den Weg freimacht für ein schlichtes und ungekünsteltes — für das richtige Urtheil über Hamlet, wird auch besser als durch muthige Anklagen erhärtet sein, dass Deutschland ein Jahrhundert lang eine enthusiastische Kritikerschule, aber keine Kritik in Lessings Sinne besaß.

* * *

Und nun sei über die Aufgabe dieses Buches noch ein letztes Wort gestattet. Mir schwebt die Scene vor, da Hamlet todeswund dahinsinkt. Es ist der letzte Augenblick, und dreimal bricht da der Ruf aus seinem Herzen, dass sein Andenken gereinigt werden möge.

Horatio, ich bin hin —
Du lebst: Erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten.

O Freund Horatio, welch' entstellten Namen,
Blieb' alles unenthüllt, ließ ich zurück!
Trugst du mich je im Herzen, so enthalte
Dich eine Weile noch der Seligkeit,
Leb' schmerzlich fort in dieser rauhen Welt,
Um mein Geschick zu künden.

Die Königswahl
Trifft Fortinbras, ihm stimm' ich sterbend zu.
Sag's ihm, und jeden Anlass groß und klein,
Der mich soweit gebracht.

Ich kann nicht wissen, was Andere sich bei dieser Scene denken, denn sie schweigen; mir für meine Person rannen beim Lesen und Hören dieser Worte oft die Thränen von den Wangen, und ich fragte mich: Was wird Horatio erzählen?

Allein da diese Erzählung im Drama nicht mehr enthalten ist, und da, was Hamlet von Horatio fordert, sicherlich auch die Kritik erfüllen muss, so entstand die

weitere Frage: was kann die Kritik und was wird sie in Vertretung Horatios sagen?

Es ist nun nicht zu zweifeln, dass wir objectiv mindestens ebensogut wie Horatio in der Lage sind, Hamlets Geschick zu künden. Konnte doch Horatio nicht mehr wissen, als wir, vor deren Augen sich das ungeheure Schicksal in streng geschlossenem Zusammenhange vollzieht. Ja noch mehr: Horatio war nicht anwesend gleich uns, als Hamlet mit dem Geiste seines Vaters, mit Ophelia, mit seiner Mutter Gertrude sprach; er belauschte nicht gleich uns den doppelt unglücklichen Sohn — unglücklich durch den Tod seines Vaters, unglücklich durch das Leben seiner Mutter — in den Augenblicken, da seine Seele laut mit sich selber stritt; er belauschte ihn nicht gleich uns in jenem außerordentlichen Momente, da er Recht schaffen konnte und das Recht zu schaffen unterließ. Was hat nun aber die Kritik trotz des Besitzes eines so wesentlichen Plus zur Erklärung Hamlets und „den Unbefriedigten" zur Erklärung beigetragen?

Nichts! Nichts, als seinen Charakter, und auch diesen falsch! Und was lehrt diese Thatsache? Dass es außerhalb des Dramas keinen Horatio gab, der dem Andenken Hamlets den tragischen Charakter und der Dichtung Shakespeares ihre Bedeutung als einheitlicher, größter Tragödie zurückgewonnen hätte. Noch immer sind Publicum und Kritik die Unbefriedigten und befinden sich in der gleichen Lage wie die Dänen, bevor Horatio vor sie hintrat, um Hamlets Geschick zu künden. Sie sahen bestürzt vier Leichen vor sich und zwei andere wussten sie in der Erde — wie war das alles gekommen? Sie wussten, Hamlet hatte den Polonius, Laërtes den Hamlet, dieser den König Claudius, Claudius die Königin getödtet und Ophelia war im Wahnsinn gestorben — wie hatte sich doch das alles gefügt? In wildem Schrecken stand das führerlos gewordene Volk vor den Leichen seiner Könige und fragte sich vergebens,

auf wessen Angedenken Schuld und Schmach zu häufen wäre — denn alles war ihnen unenthüllt, ist es uns heute noch; und entstellt und unkenntlich, nach Willkür entschuldigt, nach Willkür verleumdet schweben die Charakterbilder vor den Dänen wie vor uns, und schleppt sich Hamlet — der Held wie die Dichtung — nun ein Jahrhundert lang durch die deutsche Literatur. Da bestieg endlich Horatio die Tribüne und —

Und was? Und gab den Dänen eine Analyse von Hamlets Charakter zum Besten?

Nichts weniger als das! Denn er wäre ein heilloser Narr gewesen mit solchem Beginnen. Der Augenblick verlangte von ihm anderes. Die Dänen wären höchst unmuthig geworden, wenn er versucht hätte, im Stile unserer Seelenmaler von Hamlet zu sprechen. Dieses reizbare Volk, das auf einen einzigen Racheruf des Laërtes zum Umsturz bereit war, diese heftigen Naturen, die besinnungslos der Eingebung des Augenblicks folgten, hätten den ungeschickten Redner von der Tribüne gejagt. Sie ahnen furchtbare Geheimnisse, und er antwortet: Hamlet hatte Witz; sie sehen königliches Blut dreifach vergossen, und er erklärt: Hamlet war Philosoph; sie stehen vor einem unerhörten Ereignisse, dessen Ursache Dummheit, Zufall, Laune, Wahnsinn, Verbrechen sein kann, die erhitzte Phantasie zeichnet jedem nach seiner unzulänglichen Wahrnehmung eine andere Ursache als möglich vor, sie brennen vor leidenschaftlicher Begierde nach Wahrheit — und er, was antwortet er? Hamlet war ein großer Charakter! Kann man denn wirklich glauben, dass in einem solchen Augenblick ein panegyrischer Nachruf seine Aufgabe war? Und was hätte dieser schließlich auch genützt, wenn es an Thatsachen fehlte, die den Überschwang des Redners rechtfertigten und die Wahrheit des von ihm gezeichneten Bildes bezeugten? Nein, Horatio sprach anders. Er dachte nicht an psychologische Subtilitäten, sondern erfüllte das Vermächtnis, Hamlets Andenken

von dem Verdachte der Hauptschuld an all' diesen grausigen Morden zu reinigen. Und dann, aber nur dann und nicht früher konnte er von Hamlets Charakter sprechen; dann war es auch nicht mehr nöthig, viel davon zu sprechen, weil lesbar wie ein offenes Buch Hamlets Seele vor dem erschütterten Volke ausgebreitet lag. So handelte Horatio, der Einzige, der den königlichen Freund verstand und nur darum am Leben blieb, um den Namen desselben vor Entstellung zu retten. Und warum verstand er ihn, der von der ganzen übrigen Welt unverstanden blieb? Weil er wusste, um was es sich handelte.

Auch ich trug Hamlet im Herzen. Drum ruh', ruh', verstörter Geist! Erzählt sei jeder Anlass groß und klein, der dich so weit gebracht — die Handlung der Tragödie.

II. Der Beginn der tragischen Bahn.

Welches ist der Beginn der tragischen Handlung? In diesem Augenblick und an der Stelle, wo wir diese Frage zum erstenmale niederschreiben, ist sie noch eine reine Thatsachenfrage, welche eine andere, als die denkbar einfachste und naivste Betrachtung weder braucht noch verträgt. Die Kritik nun sagt, um sie zu beantworten, der Anfang sei der von Claudius begangene Mord — wir aber sagen: Nein! Der Mord ist der Anfang der historischen Ereignisse, aber Ausgangspunkt der tragischen Handlung ist er nicht.

Denn wir haben zunächst den ungeheuren Kreis von Lesern und Theaterbesuchern im Auge, welche noch nie vorher etwas von Hamlets Schicksalen gehört. Wie steht es um die? Beginnt auch — es sei denn, dass sie mit dem zweiten Gesichte begabt sind — beginnt auch für sie die Handlung mit dem Mord? Es scheint vielleicht sonderbar, dass ich mich auf unwissende Zuschauer berufe; aber was liegt daran, wenn es nur nicht unlogisch ist. Und unmöglich

kann es so unlogisch sein, als das bisherige kritische Verfahren, das — lucus a non lucendo — die Analyse des Dramas mit der Analyse der Schlegel, Gervinus, Ulrici, kurz, mit der Analyse unzähliger fertiger Urtheile, Vorurtheile und vorgefasster Meinungen, nur nicht mit jener des Hamlet, begann. Denn wenn es schon wahr ist, dass der ungelehrte Zuschauer den Apparat nicht hat, der unser Auge schärfen könnte, so gibt es doch auch kein falsch eingestelltes Instrument, das seinen Blick von der geraden Richtung ablenken, kein fremdes Medium, das die ihm zulaufenden Strahlen beugen und brechen, keinen wissenschaftlichen Wolkenschleier, der ihm das Gesichtsfeld verdunkeln würde; sondern gänzlich voraussetzungslos und naiv, voller Empfänglichkeit, nicht nur willens, sondern auch fähig, die von der Bühne ausströmenden Eindrücke in sich aufzunehmen, tritt er an das Stück und seine Handlung heran. Und übrigens, welche Kluft trennt denn uns, die Kritiker, von dieser ungelehrten misera plebs? Es gab eine Zeit, da auch wir zu ihr gehörten, und uns Allen, die Gescheitesten mit eingeschlossen, nicht nur der Mord, sondern sogar Hamlets Namen fremd und unbekannt war. Was geschah nun damals, als sich der Vorhang zum erstenmal vor uns hob? Da nun war es begreiflich, dass uns nur so viele Muthmaßungen über Hamlets Schicksale gestattet waren, als ihrer durch das Personenverzeichnis des Stückes aufgeregt wurden; und nicht, dass wir von dem Morde nichts wussten, sondern umgekehrt, wenn wir ihn gewusst hätten, wäre erstaunlich gewesen. Denn in diesem Verzeichnis fanden sich nur wenige Vermerke, die dem scharfsinnigen Vordeuter irgend einen Anhalt geben konnten: „Claudius, König von Dänemark — Hamlet, Sohn des vorigen und Neffe des gegenwärtigen Königs — der Geist von Hamlets Vater — Gertrude, Hamlets Mutter und Claudius' Frau“. Das war alles; und nach welcher Richtung wiesen diese geringen Elemente? Gewiss, durchaus gering und verachtungswert waren sie

nicht, denn gegeneinandergehalten deuteten sie auf ungewöhnliche Verhältnisse und ließen mächtige Entwicklungen ahnen. Ein Sohn, der nicht die väterliche Krone erbt, ein Oheim, der den nächstberechtigten Neffen von der Thronfolge ausschließt, eine Gattin und Mutter, die trotzdem dem Herrscher von heute ihre Hand reicht — was geht da vor? Und wohl muss es sich um Wichtiges handeln, wenn selbst die Natur die Starrheit ihrer Ordnung löst und die Todten den Gräbern entsteigen. Soweit also führen uns jene Winke die richtige Spur; aber nun flackern die Irrlichter auf, um die unsichere Vermuthung zu täuschen. Denn was ist es, was den Entschlafenen aus dem ewigen Schlummer zurückruft? Hat er oder haben andere gesündigt? Wurde eine Krone geraubt und er erscheint dem Sohn, um ihn zu führen, oder dem ungetreuen Bruder, um ihn zu schrecken und zur Verzweiflung zu treiben? So ist der Combination Thür und Thor geöffnet und die Unwissenden werden, wie es einst auch uns geschah, zum Spiel mit bedeutenden Möglichkeiten gedrängt — allein es ist eben nur ein Rathespiel, in welchem die eine Vermuthung gerade so wertvoll oder wertlos ist, wie jede andere. Sollte aber die Phantasie, weil sie leicht zum Schauerlichen hinneigt, die anderen Möglichkeiten überspringend, sich in das sagenhafte Düster stürzen, wo die Ermordeten als rächende Geister erscheinen, gut, so beweist dies nur, wie scharf man schon bei der Einrichtung eines Theaterzettels auf Neugierde und Spannung calculieren kann; für den Nichteingeweihten wird aber damit, statt dass es ihm Klarheit brächte, die Verwirrung nur noch größer, denn nun mag er sich an der neuen Frage abmühen, ob Gattin, ob Sohn oder Bruder den vermutheten Mord vollbracht. Kurz, das Herumrathen ist ein angenehmer Zeitvertreib, nur dass es keine Gewissheit gibt; und so blieb gestern uns, den Kritikern, heute Anderen, die vielleicht auch einmal unser Metier üben werden, nichts anderes übrig, als so geduldig

wie möglich die positiven Aufschlüsse abzuwarten, die nur die Tragödie selbst uns geben kann.

Und wenn sie nun angeht und der Vorhang sich hebt. was geschieht da? Rufts auf der Bühne, klingts in unseren Ohren, in unseren Herzen wieder: Mord, furchtbarer Mord?

Die Kritik sagt ja; allein das Drama selbst antwortet mit einem riesengroßen, durch eine Reihe machtvoller Scenen forttönenden Nein! Vielmehr ist alles mit unendlicher Feinheit zunächst darauf angelegt, unsere Vermuthung von diesem schauerlichsten Gedanken abzuziehen. damit dann die Enthüllung desto mächtiger und überraschender auf uns wirke. Seht doch wie der Geist dort über die Bühne schreitet — kein Wort, keine sichtbare Wunde erzählt von Mord; seht dann Hamlets Freunde — was sie auch rathen, sie rathen nicht auf Mord. Das Hoflager dann, wo der Purpur über eine frische Ehe sich breitet, wo ein kriegerisches Ultimatum beschlossen wird und wo Claudius voll feierlichen Ernstes vom Rechte des Todten und von der Trauerpflicht des Überlebenden spricht — kein Gedanke an Mord. Und so geht es nun weiter und immer weiter: Gertrude spricht von der Melancholie des Sohnes, nicht von Mord, Ophelia von den Schwüren des Geliebten, nicht von Mord, Laërtes von der Unfreiheit, Polonius von der Leichtfertigkeit der Porphyrogeneten, nicht von Mord — und endlich Hamlet. er. dessen Gemüth eine einzige grosse Wunde ist und dessen Sinne alle auf der Lauer liegen, um ihm die ganze Schwachheit und Entartung des Weibes mitzutheilen, Hamlet selbst spricht von der treulosen Mutter, nicht von Mord. Niemand hat also den magischen Blick in das finstere Geheimnis der Vergangenheit, niemand spricht von Mord, niemand denkt an Mord — und so hat sich bis zu dem Augenblick, da der Geist zum erstenmal das Wort ausspricht, bereits ungeheuer Vieles, es hat sich Seltsames und Ungeheuerliches zugetragen, und das alles existiert für unsere Hamleterklärer nicht — für sie existiert nur der Mord!

Mit welchem Rechte aber maßen sie sich an, das Nichtwissen aller handelnden Personen zu ignorieren und mehr wissen zu wollen, als es der Dichter in diesem Zeitpunkte erlaubt? Darf der Kritiker, was er nur langsam erfahren, so behandeln, als hätte es ihm das Drama gleich anfangs gesagt? Darf er mit dem dramatischen Thatbestand nach Willkür umspringen, das Unbekannte als bekannt, den so spät auftauchenden und noch später nachgewiesenen Mord zum Ausgangspunkte nehmen, und das Alles, weil wir hinterher erfahren haben, dass dieser Mord sich eigentlich so und soviele Tage vor dem Beginne des Stückes zugetragen hat? Mit einem Wort, ist Hamlet ein Historienwerk oder ein Poëm?

* * *

Kurz gesagt hat sich also die Kritik mit der Anticipierung des Mordes einer Verwechslung der historischen und der dramatischen Form schuldig gemacht. Je nachdem es sich um die eine oder um die andere handelt, habe ich die Ereignisse entweder in der Reihenfolge wiederzugeben, wie *mein* Auge sie entstehen sah, oder in jener anderen, wie sie sich unabhängig von irgend einem betrachtenden Auge nacheinander zugetragen haben. Letzteres werde ich thun, wenn es sich um Historie, um Erzählung handelt. Wenn ich seit zwanzig Jahren von Trojas Zerstörung weiß und erst heute von dem Raube der Helena erfuhr, so müsste nun doch das heute Gelernte vorangehen, trotzdem ich in der Kenntnis des anderen groß geworden. Denn in der historischen Darstellung nimmt das Ereignis nicht von mir, sondern vom Zeitpunkte seines Geschehens seinen Platz in der Geschichte; nicht darauf kommt es an, wann mir die Erfahrung etwas sagt, sondern was sie sagt, ist ein für allemale objective und an ihren Platz gebundene Wahrheit, wobei irgend jemandes Wissen oder Nichtwissen vollkommen gleichgiltig ist.

Da nun der Mord zweifellos sowohl zeitlich als ursächlich das Erste ist; da ohne Mord kein Gespenst, ohne Gespenst kein Verdacht, ohne diesen kein Rachedurst, kein Suchen und Finden von Beweisen, keine Rache bestünde; mit einem Wort, da es ohne Mord überhaupt keine Hamlettragödie gäbe, wie es ohne Anstoß keine Bewegung gibt, so thäte der Historiker und überhaupt der Erzähler sehr recht daran, gleich neben das Factum „Tod des Königs Hamlet" das dazugehörige Factum „Todesursache: Mord" zu setzen, ob es gleich bekannt, dass Tage und Wochen verstrichen, während welcher Claudius' Verbrechen Geheimnis blieb. Ja es ist sehr wohl denkbar, dass der Historiker diesen Zustand des Geheimnisses völlig ignoriert; dass ihm Mord und Rache die Punkte sind, die er allein gesucht, weil sie die ideale Zirkelweite geben, aus der sich ganz und vollkommen das Bild der durch die Zeiten schwebenden Idee der Gerechtigkeit gewinnen lässt; dass ihm alles Dazwischenliegende, Hamlets Wissen und Nichtwissen, der Weg, der zur Rache geführt, ja Hamlets Persönlichkeit ganz und gar ein Minderes ist, das er hintansetzen darf, um nicht die Perspective seines größeren Vorwurfs zu stören und von dem Hauptzuge der Geschichte abzuirren, die die Leichen von Nationen sieht und darum keine Thräne hat für das Glück und Leid eines einzelnen Menschen. Von ganz anderem Guss als die Geschichte ist ja aber das Drama, von ganz anderem Guss muss daher seine Handlung auch in dem Spiegel erscheinen, den der Kritiker ihm vorhält.

* *
*

Lassen wir die plane historische Darstellung; das Drama ist Kunstwerk, und als solches will es gefühlt und beurtheilt sein. Der Dichter lädt uns nicht ein, die Beschreibung von Geschehenem und Vergangenem zu lesen, sondern recht eigentlich macht er uns das Entlegenste gegenwärtig und lässt die Dinge gerade so vor unseren Augen entstehen,

wie das tägliche Leben selbst es thut, das uns zu mitfühlenden Augenzeugen macht seiner Bildungen und zerstörenden Werke. Den Entwicklungen des Dramas gegenüber sind wir kein spätergeborenes Geschlecht, das nur auf Bekanntes zurückschaut und im breiten Strom des Vollendeten kein Räthsel, kein Geheimnis gewahrt; sondern hineingeworfen mitten unter den geheimnisvoll verworrenen Andrang der Ereignisse, erhalten wir nur schrittweise unsere Kenntnis von den Dingen, und nur soviel davon, als es dem Dichter beliebt. Wenn es ihm passt, wird er uns gleich anfangs alles vordeuten und sagen; allein wenn er noch schweigt, so existiert das Verschwiegene auch für mich noch nicht. Jedes Theilchen der Handlung muss folglich auf dem Platze bleiben, wohin der Dichter es gesetzt; und steht also zu Anfang nicht der Mord, sondern das Nichtwissen vom Morde, und folgen dann erst angeregter Verdacht, Nachspürung und voller Beweis, so heißt es die Führung der Fabel umstoßen, und das Unterste zu oberst kehren, wenn man die Kettenglieder umstellt und anders verflicht. Eine solche Kritik ist herostratische Kritik; eine solche Kritik wäre fähig, die Venus von Medici in Trümmer zu schlagen, um zu sehen, ob sie sich nicht wiederherstellen lässt. Versuche dann Einer sich in dem Mischmasch zurechtzufinden! Dann fügt sich wohl ein Splitter vom Fuß zum Haupte und Anderes passt vielleicht anderswohin, aber der muthwillige Zerstörer frägt nun doch, wohin die holde Schönheit entflohen. So gut wie die Statue hat auch das Drama sein festes Gefüge und ein Ebenmaß der Glieder; wie dort Kopf Kopf, Hand Hand, Fuß Fuß ist und es Wahnsinn wäre, an dem Bildwerk herumzumeißeln, um ihm einen anderen Kopf, eine andere Rundung der Glieder, eine andere Haltung des Körpers zu geben, so hat auch das Drama seinen bestimmten Anfang, seine bestimmte Mitte, sein bestimmtes Ende, und es ist nicht mehr Shakespeares Werk, wenn ich etwas anderes an die Spitze stelle, als

im Buch steht. Mit einem Worte, es geht nicht an, bei Beginn der heutigen Vorstellung mit den Gedanken in Mitte oder Ende der gestrigen zu weilen, oder es wird uns wie dem Sänger geschehen, der den theueren Schatten verlor, als er hinter sich blickte. Wir lassen uns leiten und führen, wie und wohin es dem Dichter beliebt; wir sind Hamlets Zeitgenossen, sein nächster, vertrautester Kreis, und nehmen auch die Hauptbedingung auf uns, unter welcher er gelebt, dass nämlich als Geheimnis und dann als unbewiesener Verdacht für uns bestehe, was heute in Wahrheit nicht verborgen noch unbewiesen mehr ist; wir leben nur im Helden, ahnen, was er ahnt, wissen, was er weiß, fürchten, zagen, sehnen ganz mit ihm, weil und solange uns der Dichter nicht bessere Kenntnis geben will, als dem Hamlet. Kurz, alles, was ich je über denselben Stoff gesehen, gelesen, gehört, ich gebe es kummerlos preis, todt und ausgelöscht ist das Gestern, denn ewig neu ist mir die Schöpfung des dichterischen Genius, und nur heute werde ich den unglücklichen Prinzen leben, nur heute ihn sterben sehen. Nur so wie es ist, ist das Kunstwerk abgeschlossen, ewig jung und ewig dasselbe — und als ewig dasselbe, als lebendige Gegenwart will es bei jeder neuen Aufführung gefühlt und beurtheilt sein.

* *
*

Die Anticipierung des Mordes war mithin ein Verstoß gegen das dramatische Princip, und von selbst und unausweichlich werden wir in diesem Buche immer wieder zu den schweren Verlusten hingeführt werden, welche aus dieser Verwechslung zweier grundverschiedener Darstellungsformen entstanden. Denn alle Linien des künstlerischen Bildes mussten — um es kurz anzudeuten — nach Veränderung des Ausgangs- nnd Betrachtungspunktes eine totale Verschiebung erleiden, und damit war auch das Urtheil getäuscht, der Genuss unsicher und unrein gemacht. Zerfallende Elemente an Stelle der geschlossenen Einheit des

Stücks, Charaktere und Handlungen in fremdem falschem Zwielicht verschwimmend, dichte Schleier endlich auch um das wirkliche Problem der Tragödie gelegt — was Wunder, dass wir nun auch die ordnende Hand des Dichters nicht erkannten, sondern von Stimmungen und Willkür eingegeben glaubten, was doch Shakespeare mit schärfster Berechnung der künstlerischen und factischen Nothwendigkeiten abwog? Wir werden es hier zunächst mit den Eröffnungsscenen des Dramas zu thun haben, aber an ihnen schon wird sich zeigen, wie es nach dem ersten großen Fehltritt um Empfindung und Verständnis geschehen war. Denn alle Kunst und Mühe des Dichters, den Zuschauer Geister glauben zu lehren, war sie nicht nach Anticipierung des Mordes an uns verschwendet? Konnte uns der Geist noch eine aus innerer Nothwendigkeit handelnde, nächstbetheiligte Person sein, die hier ihre eigenen Geschäfte zu besorgen hat, und war er nicht vielmehr zu einem todten Sprachrohr herabgesunken, das uns eine fremde Stimme zutrug, zur Hilfsmaschine eines in Verlegenheit befindlichen Poëten? Was hatte er uns noch zu sagen, was hatten wir von ihm noch zu erwarten, da wir doch alle die Historie kannten von dem an dem früheren König begangenen Mord? Und die Folge davon war, dass alles versagte, wessen der Dichter für seine letzten Zwecke bedarf: die Täuschung, das Mitleid, die Rührung. Da wir uns mit Schauder und Entsetzen vor der unbekannten Erscheinung erfüllen sollten, war sie uns ab ovo etwas Bekanntes und Zerlegtes; da sie uns aufregen und den Athem benehmen sollte, fand sie kalte Herzen und Köpfe, die als lästiges Hemmnis jeden ihrer Schritte empfanden und in der praktischen Bethätigung deises Gefühls schließlich zur Correctur des Gedichtes durch Kürzungen und Striche gelangten. Mit Einem Worte, die Rolle muthete uns nur noch als Episode an, die sich ertragen ließ, wenn der Schauspieler gut declamierte — der Geist des Geistes aber war uns völlig verschwunden.

Und wenn es nur das gewesen wäre! Wie gerne wollten wir uns dann mit solchem Verluste befreunden! Allein nicht nur die unmittelbare Wirkung dieser Scenen, sondern auch ihr enormer Thatsachengehalt, Fundament und Voraussetzung der ganzen tragischen Handlung, giengen in dem kritisch-philosophischen Nebel verloren: es giengen die zahllosen Merkzeichen verloren, welche darauf vorbereiten, dass die Erscheinung des Geistes etwas Zweifelhaftes ist, und dass also die Anzeige, statt zu beweisen, selbst erst des Beweises bedarf. Und nun versuche man, die daraus fließenden Consequenzen zu ermessen. Wahrlich, welch' eine beschränkte Logik und Moral war das, welche Hamlets Unthätigkeit unerklärlich fand und das Schuldmoment in die Schwäche oder in die Verhärtung seines Charakters legte! Es war die Logik des Kindes, welches sich wundert, dass der Gekettete nicht für Abwechslung sorgt und dem Adler des Zeus täglich nur Leber zur Speise bietet. Hätten Caesar und Frankreichs Heinrich gewusst, was heute die Schulbuben wissen, nimmermehr hätte sie der Dolch der Mörder ereilt. Waren sie aber träge, waren sie Zweifler und Grübler, weil sie gegen den geheim schleichenden Mord keine Vorkehrungen trafen? Nein, sie waren es nicht, weil sie von den Verschwörungen keine Kenntnis hatten. Damit ich also handle, muss ich handeln können, und damit ich dies kann, muss ich zuvor wissen, d. h. damit ich strafe, muss mir das Verbrechen zuvor bewiesen sein — und Hamlet wusste zu Beginn überhaupt nicht, und nachher, bis zum Schauspiel, nicht mit der erforderlichen Gewissheit, dass sein Vater von Claudius ermordet worden.

Darum, während man nicht einsieht, warum Hamlet das Schwert in der Scheide lässt, ist doch in Wahrheit nicht zu begreifen, mit welchem Schein von Berechtigung er es sollte ziehen können, solange es am Beweise gegen Claudius mangelt. Wundert euch, wenn ihr es anders nicht verstehet, soviel ihr wollt über Hamlet — aber wundert

euch ja nicht vor der Schauspielscene und vor dem Gebet des überführten Mörders, denn bis dahin konnte Hamlet nicht anders. Er war aber auch nicht unthätig bis dahin Er that nur nicht, was die Kritik von ihm erwartete, und schlug nicht gleich dem Laërtes rasch mit brutalen Fäusten drein; dafür suchte und fand er aber den einzig möglichen Beweis für den begangenen Mord, und das war die schwerere und gewaltigere Handlung.

* * *

Von der Schwelle weg sind wir nun selbst den Dingen vorausgeeilt, um den Irrweg zu übersehen, auf welchen man nach dem ersten falschen Schritt gelangte. Welches ist nun aber, da der Mord es nicht ist, der eigentliche Ausgangspunkt der tragischen Handlung? Nun, ich glaube, dass man bei näherem Zusehen in dem Gesagten auch diese Frage schon beantwortet findet. Denn wenn ich einerseits wissen muss, um handeln zu können, und wenn anderseits das Drama Handlung verlangt und alle Tragik in dem Helden verkörpert, so ist weder Tragik noch Beginn der Tragödie gegeben, so lange Hamlet noch weit entfernt ist von der Kenntnis vom Morde. Denn was hätte er da auf der Bühne zu thun? Wäre es Tragödie, dass ein Sohn den todten Vater beweint? Soll er sechs Wochen lang weinen, auf der Bühne weinen, die keine rührenden Klagen duldet. sondern Handlung verlangt und nichts als Handlung — und gerade Shakespeare, dessen Handlungen sonst reißenden Zug besitzen, soll solcherlei niederschreiben?

Nein, seine Poësie ist von anderer Art. Er setzt genau dort ein, wo der Held in seine tragische Bahn eintritt, wo für ihn die Möglichkeit des Handelns beginnt, wo die Kette der Begebenheiten bis zu jenem Ereignis gediehen ist. das schon, schon ihm sichtbar werden, ihm das Blut gerinnen machen, ihn zu rastlosem, erschöpfendem, todtbringendem Handeln zwingen wird. Und welches ist dieses Ereignis? Außer-

lich ist es leicht zu finden, denn es steht an der Spitze des Dramas; aber auch innerlich ist es unumstößlich gekennzeichnet, so dass nur dieses und kein anderes Anfangspunkt der tragischen Handlung sein kann — es ist die Erscheinung des Geistes.

III. Der Geist.

Es gibt aber zahlreiche Kritiker, welche „Scilicet Nicht-Geist“ lesen wollen, wo „Geist“ steht, und welche die Erscheinung bestenfalls nur für eine Hallucination erklären — eine Ansicht, die bereits zu dem radicalen Versuche geführt hat, dass man auf einer deutschen Bühne den Hamlet ohne den Geist zur Aufführung brachte. Was nun uns betrifft, so wolle man verzeihen, dass wir darin nichts erblicken können, als nichtsnutzige Spitzfindigkeiten und Appretierungsversuche von herostratischem Charakter. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass das Drama in erster Linie Kunstwerk ist und nichts als Kunstwerk. Behält man dies im Auge und erwägt man, dass wie jeder Theil in einem Kunstwerk, so auch der Geist zur Erfüllung irgend einer bestimmten Function gegenüber der Gesammtheit dienen soll, so wird sich zeigen, dass wir das uralt fertige Stück, wenn es mit seinem Geiste unnatürlich sein sollte, durch solche Modernisierungsversuche nur noch fürchterlicher denaturieren.

Denn die Aufgabe, die der Dichter zu lösen hat, besteht darin, die Aufdeckung eines Verbrechens zu zeigen, welches im tiefsten Geheimnis, ohne Zeugen und ohne Zurücklassung irgend einer noch so geringen Spur begangen wurde. Heutzutage hätte die Sache keine besonderen Schwierigkeiten; denn jede Königsleiche wird secirt und so würde Hamlet durch den Obductionsbefund davon unterrichtet werden, dass sein Vater infolge einer Vergiftung gestorben. Zu Shakespeares Zeiten war man aber nicht so

weit, und darum fand sich der Dichter vor der Wahl, ob er die Enthüllung geschehen lassen solle durch eine Hallucination oder durch einen Geist. Nun ist es allerdings richtig, dass es Hallucinationen gibt und Geister nicht; aber anderseits ist das gleichzeitige Hallucinieren von vier verschieden gearteten Menschen, die Congruenz ihrer Hallucinationen, und der Umstand, dass die Sinnestäuschung schließlich gleich dem zweiten Gesichte aufs minutiöseste den Hergang des Mordes ausmalt, wahrhaftig um nichts wahrscheinlicher, als dass ein Geist erscheint und das nächtliche Geheimnis verräth. Was also ist bei der Hallucination für ein Gewinn? Bloß eine an und für sich mögliche Voraussetzung — aus welcher aber ein Riesenhaufen ärgerlichster und beleidigendster Unwahrscheinlichkeiten entsteht. Und was ist bei dem Geist für ein Verlust? Bloß dass man eine unphilosophische Voraussetzung aufstellt, während in allen übrigen Stücken die Wahrscheinlichkeit ihr Recht behaupten kann. Also ein zwölffaches wunderlich unbegreifliches und unpoëtisches Zufallsspiel psycho-pathologischen Charakters dort — eine einmalige unphilosophische, aber viel geglaubte und nicht unpoëtische Annahme hier — und man zweifelt noch, welchen Modus der Dichter gewählt hat? Ich für meine Person muss gestehen, dass ich lieber mit einem als mit zwölf Hindernissen arbeite.

Doch freilich, hört darum dieses eine Hindernis auf, Hindernis zu sein? Wird der Geist dadurch, dass Shakespeare ihn wie einen Bissen Brod braucht, zu einem wirklichen Wesen? Und wenn der Dichter hundertmal in Todesnoth wäre, dürfen wir, darf die Poësie von ihm ein Gespenst acceptieren, da wir doch wissen, es gibt kein Gespenst?

* * *

Damit wären wir bei der partie honteuse der Shakespeare-Literatur angelangt, nämlich bei der Conclusion von der Nichtexistenz einer Geisterwelt auf die Nichtexistenz

des Geistes im Hamlet. Wir müssen nun versuchen, diese Schlussfolgerung so ernsthaft als möglich zu besprechen; der Leser aber wolle glauben, dass es ein noch trübseligeres Geschäft ist, die Widerlegung solcher Dinge zu schreiben, als sie zu lesen.

Confiteor, es gibt keine Geister; confiteor, auch der Geist von Hamlets Vater hat niemals existiert — und muss er also darum fort von der Bühne, so heißt dies, dass, was nicht schon einmal wirkliches Leben besaß oder besitzen konnte, auch unter keinen Umständen den Schein des Lebens gewinnen kann. Gut. Aber weil unsere Unterwerfung eine vollständige ist, so seien auch die Consequenzen vollständig gezogen. Streichen wir also aus Grillparzers Stück die Ahnfrau, aus Shakespeares „Sturm“ alle Geister, aus „Macbeth“ die Hexen, aus dem „Sommernachtstraum“ Oberon, Titania, die Elfen, die Verwandlung des Zettel, den tollen Zauber, der mit den vier Liebenden spielt. Den „Faust“ aber streichen wir von Anfang bis zu Ende, vorerst den Himmel, dann den Pudel, dann die Walpurgisnacht, und versteht sich den ganzen Mephisto auch; und auch der ganze zweite Theil mit seinen Engeln, Teufeln, allegorischen, mythologischen und anderen Figuren sei dem Tode geweiht — denn wann ist dies alles jemals möglich gewesen? Und so streichen wir und streichen, und wenn wir uns endlich bettelarm gestrichen, heute dieser, morgen jener, schließlich all' der holden Unwirklichkeiten entwöhnt haben, welche die Kunst geboren, und wenn der kritisch-naturalistische Wahnsinn zuletzt vielleicht auch das Volk ergreift — was dann? Dann erleben wir etwas wie einen Rückfall in die mittelalterliche Barbarei.

Doch ohne pathetische Exclamationen: Diese Sorte von Kritik hat über ihren absurden Theoremen an Urgrund und Urkraft aller Kunst, an die Phantasie vergessen und alle möglichen und unmöglichen Factoren, nur nicht das Recht der Phantasie, in den Kreis ihrer fehlerhaften Berechnungen

gezogen. Bekanntlich wohnt aber dem Menschen — es gibt hiefür Universitäts- und andere Atteste — eine Kraft inne, die man Vorstellungskraft nennt und die mich befähigt, die Elemente, aus denen die Dinge bestehen, neu und anders, zu Gestaltungen zu combinieren, wie sie in der Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sei es, dass ich in dieser Absicht zu den fertigen Dingen Fremdes hinzufüge, sei es, dass ich von ihnen Wesenheiten wegnehme, so dass das Zurückgebliebene in den ersten Rang tritt, oder endlich, dass ich von Grund aus neue Vorstellungsbilder schaffe, deren Elemente alle aus dem lebendigen Vorrath der Wirklichkeit geholt sind und die doch in solcher Vereinigung an keinen wirklich vorkommenden Typus gemahnen. Wie es nun richtig ist, dass zu den nicht vorhandenen Dingen auch die Schattenwelt gehört, so gewiss ist es auch, dass unsere Phantasie gerade die Vorstellung von Geistern, die körperlos schwebend aus der Gruft kommen, am leichtesten bildet und aufnimmt. So bestand die Geisterwelt auch noch für die Shakespeare'sche Zeit als Realität, an welche man mit dem festesten Glauben glaubte; so ist sie auch beispielsweise — um aus dem heutigen Bildungskreise nicht herauszutreten — auch heute noch den Spiritisten eine Realität; und wenn der Glaube fehlt — nun, dann kann sie glaubhaft gemacht werden.

* * *

Dies hat bereits Lessing im 11. Stück der Hamburger Dramaturgie tief und sorgfältig begründet. Er hatte es zuvörderst mit Voltaire zu thun, der den Geist des Ninus als Wunder, als Deus ex machina auf die Bühne gebracht hatte und dann dem misslungenen Wagnis einen nicht minder misslungenen Rechtfertigungs-Versuch als Reisepass mitgab. Diesen letzteren nun nimmt Lessing zuerst in die Arbeit; dann deckt er den wahren Grund auf, warum die Alten, und die Bedingung, unter welcher die Modernen Gespenster vorführen durften und dürfen; und dann zu Voltaire zurück-

kehrend weist er nach, dass dieser nichts anderes als bloß ein lächerliches, „unglaubliches Märchen ausstaffiert“ habe.

Voltaire sagte: „Das ganze Alterthum hätte diese Wunder geglaubt und es sollte uns nicht vergönnt sein, uns nach dem Alterthum zu richten?“ Das heißt also: Das Alterthum war gläubig, und darum haben auch wir Neueren, die wir nicht glauben, seine Befugnis.

Ist dies nun richtig? Lessing antwortet: Gewiss nicht! und führt den Gegner ad absurdum. Er thut dies, wie dem aufmerksamen Leser nicht entgehen kann, ohne zu verrathen, dass er es zu thun die Absicht habe, so dass Voltaire sich plötzlich und unvermuthet in der Schlinge findet; hier ist es aber naturgemäß geboten, jenes dialectische Meisterstück in seine Elemente zu zerlegen. Lessing sagt sich Folgendes:

Es ist ein allgemein anerkanntes, von niemandem widersprochenes Princip, dass es Zweck der Tragödie ist, durch Täuschung zu rühren; mit diesem Princip also muss sich der von Voltaire ausgesprochene Satz, wenn er wahr ist, vereinigen lassen. Sollte es nun richtig sein, dass der moderne Dichter bloß kraft einer Art Erbgangs in die Befugnis des Alterthums eintritt, und ist diese Uebung der Alten ein genügender Grund, so kann dies nur den Sinn haben, dass es daneben keines anderen Grundes bedarf, um darauf — der Kürze halber sei das Wort erlaubt — das Recht auf Gespenster zu stützen. Wie wäre denn sonst jener eine Grund genügend? Dies ist er ja nur dann, wenn er die Kraft hat, durch sich selbst, ohne fremde Mithilfe, das angesprochene Recht zu constituieren und gegen alle Anfechtungen zu tragen, so dass es nichts verschlägt, auf alle weiteren Stützen zu verzichten. Ja noch mehr, was sollte es an dem Resultate ändern, wenn man die übrigen entbehrlichen Gründe vernachlässigen, wenn man gar ihr Gegentheil für wahr annehmen wollte? Denn dann würde wohl die Anzahl der Gegengründe, wenn es solche noch gibt,

vermehrt. aber es ist nicht einzusehen. wie dies uns schrecken sollte, da doch nur die Qualität in Frage steht und jener Eine Grund von solch' zwingender Kraft ist. dass er allein genügt! Gut also. denkt Lessing. mithin wollen wir den Vorrath aller sonstigen Argumente über Bord werfen. wollen sie als nicht vorhanden. wollen ihr gerades Gegentheil als vorhanden ansehen und unsere Sache ausschließlich dem Einen Grunde des Herrn von Voltaire anvertrauen. Und schon beginnt Lessing jene beiden Sätze aufzuthürmen. die in ihrer dialektischen Kraft zu den bedeutendsten Stücken der Hamburgischen Dramaturgie gehören. Denn es ist ja noch die zweite, auch von Voltaire nicht widersprochene Voraussetzung im Spiele. dass nämlich das Drama durch Täuschung rühren soll. Welche Bedeutung kann daneben Voltaires Berufung auf die Antike haben? Doch nur die. dass uns der Dichter auch dann täuschen und rühren wird. wenn er einzig in äußerlicher Nachahmung des Alterthums Gespenster auf die Bühne bringt. Thut er dies nun, so kann man nicht sagen. dass er nach dem Beispiel der Alten auch den Gespensterglauben nützt, denn wessen Glauben sollte er benützen? Doch nicht den unsrigen! Er bedarf ja seiner nicht. solange ihn die Befugnis der Alten deckt. Und zwar bedarf er seiner so wenig. dass er seinen Zweck erreicht. auch wenn wir keine Gespenster glauben; auch wenn dieser Unglauben so stark ist. dass er durch nichts und unter keinen Umständen zu entwurzeln ist; auch wenn die Phantasie durch nichts und unter keinen Umständen. und selbst für einen Augenblick nicht dazu zu bringen ist, sich täuschen zu lassen — wenn es also gar kein Mittel gibt, uns in die Illusion zu versetzen, dass die dargestellte Figur wirklich Gespenst sei. Und folglich — folglich will uns Voltaire mit seinem Gespenste auch dann täuschen, wenn es ganz unmöglich ist. uns zu täuschen!

Welch' ein horrender Widerspruch — ein Widerspruch überdies, der in's Blut geht! Denn wenn die Täuschung

versagt, wie will der Dichter den nächst höheren Zweck erreichen und mich zu Mitleid und Rührung hinreißen? Was soll mich rühren, wenn statt der Illusion der Gedanke in mir lebendig ist: Dieser Todte ist nicht todt, dieses Gespenst ist kein Gespenst, sondern es kommt aus dem Garderobezimmer und seine Klagen sind nicht selbstgefühlt und nicht König Hamlet, sondern Peter Zapfl ist sein Name? „Wenn es also wahr ist, dass wir jetzt an keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müsste; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können; so handelt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffirt: alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.“ Damit hat also Lessing nachgewiesen, dass Voltaires Rechtfertigung Alles, nur keine Rechtfertigung ist; vielmehr ist der Grund, warum die Alten, und die Bedingung, unter welcher die Modernen Gespenster vorführen durften und dürfen, eins und dasselbe: nämlich der Glaube an Gespenster; so dass, wenn der Zuschauer heute weder glauben, noch in Illusion versetzt werden kann, es auch dem modernen Poëten nicht mehr erlaubt ist, sich nach den Dichtern des Alterthums zu richten.

Kann man nun aber daraus schließen, dass Lessing auch andere als die Voltaire'schen Geister von der Bühne verwiesen haben wollte? Keineswegs! Denn „Folglich?“ fährt er fort, „folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein, dieser Verlust wäre für die Poësie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muss daher anders fallen und

die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? oder vielmehr was heißt das? Heißt es soviel: wir sind endlich in unseren Einsichten so weit gekommen, dass wir die Unmöglichkeit davon erweisen können? gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Mann immer und beständig so gegenwärtig, dass ihm alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muss? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur soviel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen lässt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige Wenige haben diese Art zu denken und Viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton. Der große Haufe schweigt und verhält sich gleichgiltig und denkt bald so bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen. Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den Dichter nicht abhalten Gebrauch davon zu machen. Der Samen, sie zu glauben, liegt in uns Allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet.“

Es ist keine Frage, das Lessings Urtheil ein gesünderes, realistischeres ist, als jenes seiner Epigonen. Er rechnet mit dem anwesenden Publicum, nicht mit abwesenden Philosophen: er rechnet mit der gegebenen Thatsache des öffentlichen Geistes, der ein solcher ist, dass der Dichter keine verschlossenen Thüren findet, wenn er uns in Illusion versetzen will. Wenn er nur kann, was er will, dann findet er auch heute und auch bei uns eine hingebende Phantasie, die sich gerne täuschen und fortführen

lässt zum Glauben an Gespenster — denn der Same, sie zu glauben, liegt in uns Allen und: „es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen: im Theater müssen wir glauben, was er will.“ Und damit ja niemand zweifle, dass „das Genie aller unserer Philosophie trotzt und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß,“ verweist schließlich Lessing — eben auf den Geist im Hamlet! „So ein Dichter.“ sagt er, „ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenst im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken.“ Auf der einen Seite eine geisttödtende Kritik, auf der andern Lessing — das Spiel ist etwas ungleich.

IV. Horatios Bekehrung.

Nun beachte man, wie der Dichter die Erscheinung einführt; so wunderbar ist hierin sein Geschick, dass wir zur Zeit, da Hamlet zum erstenmale das Gespenst erblickt, schon längst von dessen Wirklichkeit überzeugt sind. Es muss hier übrigens erwähnt werden, dass Lessing die meisten, aber nicht alle jener Mittel bemerkt hat, deren sich Shakespeare bediente, um uns im Fluge Geister glauben zu lehren. Im höchsten Grade zutreffend und eindrucksvoll, wenn auch nur in Andeutungen sich bewegend, ist das allgemeine Bild, welches Lessing von dem Geiste entwirft: „Das Gespenst kommt zu der feierlichen Stunde, in der schauerlichen Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düsteren, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu denken

und zu erwarten gewohnt sind." Mit genialem Feingefühl hat es ferner Lessing herausgefunden, dass „in der Scene, wo die Mutter dabei ist", die Erscheinung mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst; denn indem Gertrude vom Geiste nichts sieht noch hört, geht alle unsere Beobachtung auf Hamlet, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Entsetzen zerrütteten Gemüthes wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche in ihm diese Zerrüttung verursacht, für das zu halten, wofür er sie hält.

Allein, dass die Erscheinung mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst, dies zu erkennen, war es nicht erst nöthig, die Scene mit der Mutter abzuwarten; denn gerade aus der ersten Scene geht dies am sichtbarsten hervor, gerade in dieser Scene hat der Dichter durch einen ganz einzigen, wunderbar kühnen Handgriff eine der handelnden Personen, den Horatio, zum Mittel gemacht, um „den Samen, Gespenster zu glauben, in uns zum Keimen zu bringen und den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben."

Dieser Handgriff heißt: zu Schauder und Entsetzen noch hinzugefügt die sichtbare Besiegung des Zweifels.

Wir müssen dies nun näher untersuchen. Es ist sehr wahr, dass eine Erscheinung auf der Bühne mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst. Nur wenn e r glaubt, können auch wir zum Glauben hingerissen werden, und glaubt er nicht, so ist es auch um unsere Illusion geschehen, möchten auch sonst hundert sichtbare Hebel in Bewegung gesetzt sein, um in uns die Täuschung hervorzurufen. Dies ist so klar, dass es keinem, selbst dem ungeschicktesten Poëten nicht verborgen sein kann, und desshalb wird auch auf der Bühne mehr und fester an die Geistererscheinungen geglaubt, als diese es manchmal verdienen würden. Ja, es ist, wenn auch unausgesprochen, zur alleinherrschenden technischen Regel geworden, die Wirk-

lichkeit eines vorgeführten Geistes dadurch plausibel zu machen. dass man ihn von den handelnden Personen mit einem Glauben glauben lässt, der keine Zweifel kennt.

Diese alleinherrschende Regel aber, für Shakespeare herrscht sie nicht allein. Auch wo er gleich den anderen Dichtern verfährt, ist er ihnen ungleich, und wo er nur der Formel zu gehorchen scheint, sind es andere lebendigere Forderungen, die ihn bestimmen — im Hamlet aber wirft er die allgemeine starre Uebung ganz und gar über den Haufen.

Seine Logik sagt ihm dasselbe, was Lessing im Auge hat. aber sie sagt ihm noch etwas mehr. Wenn von Zweien der Eine die vor ihm stehende Flüssigkeit für Wasser erklärt, während der Andere dies thut, nachdem er sie zuvor gekostet, so wird man nicht sagen können, dass Beide mit gleichem Grunde ihr Urtheil abgegeben haben; und ganz so ist der Wert der von den Schauspielern gegebenen Bürgschaft ein sehr ungleicher je nach des Quellen ihres Glaubens. Die handelnde Person kann das Gespenst ohne weitere Untersuchung glauben, und sie kann es, nachdem sie zuvor geprüft und sich überzeugt hat, dass sie nicht anders kann; und sicherlich wird es Fälle geben, wo auf diesen Unterschied sehr viel ankommt.

Man wird mir das Beispiel Julius Caesars und Richards III. entgegenhalten, wo Brutus und Richard die ihnen erscheinenden Geister ebenfalls sofort für wahr nehmen, ohne dass hiedurch der Zuschauer gestört würde. Aber ich habe schon gesagt, dass Shakespeare, wenn er äußerlich dasselbe zu thun scheint, wie andere, es doch innerlich grundverschieden fundiert. Woran liegt es denn, dass er sich dort auf die bloße Zeugenschaft des Brutus und des Richard verlässt? Es liegt daran. dass er in diesen Fällen keiner stärkeren Atteste mehr bedarf. Denn die Gespenster erscheinen in einem Augenblicke, da der Zuschauer nicht mehr zur Besinnung erwachen kann; seine Illusion ist be-

reits vollständig in fremder Gewalt; durch vier Acte der dichterischen Führung gefolgt, lebe ich nun voll und ganz im Banne der fernen Zeit und Handlung; versunken ist für mich meine eigene reale Welt, und keine ihrer Stimmen dringt mehr zu mir herüber, herüber in die vorgetäuschte Welt, die Ohr und Sinne gefangen hält; so viel und so sehr habe ich bereits geglaubt, dass nun nichts mich stört, auch die Geister zu glauben, besonders wenn sie mir so einfach und natürlich, ja als nothwendige Reflexe der abgesponnenen Handlung erscheinen. Denn nicht in einem willkürlich gewählten Augenblicke verlassen sie ja ihr Grab: in beiden Stücken ist es die Stunde hart vor der Entscheidung, die schaudernde Stille der Nacht obendrein, da das Getümmel des Tages schweigt und die qualvoll aufgeregte Erinnerung den Flug nimmt, um sich zum Durchleben zurückzuwenden. Nicht Brutus, nicht Richard allein denken jetzt zurück — der Zuschauer selbst thut es; und zwar thut er es spontan in dem nächtlich verdunkelten Raume; und zwar thäte er es selbst dann, wenn Brutus und Richard so verhärtet wären, nicht der von ihnen Ermordeten zu gedenken. Ja wäre der Dichter so ungeschickt, dieser Rückerinnerung keinen Raum zu gönnen, so würden doch wir sie fordern und ihn träfe der Vorwurf, dass er unser Mitleid gewinnen wolle nicht für Menschen, sondern für Wesen mit steinernen Herzen — denn wie ist es möglich, dass einem Mörder auch nicht ein einzigesmal das Bild des Ermordeten vorschweben soll? Wenn also in diesem Augenblicke ohnehin und von selbst meine Gedanken bei den Ermordeten weilen; wenn ich ferner im Caesar durch die Stürme, Zeichen und Wunder der ersten Acte, im Richard durch den Anblik des schlafenden Mörders auf Außernatürliches und traumhaft Ungewöhnliches vorbereitet bin — was wäre nun so Verwegenes darin, wenn der Dichter meinen Gedanken Gestalt leiht und sie als belebte Wesen, als Geister mir vorführt? Nein, nicht nur hat er alsdann meine Skepsis nicht zu fürchten, sondern ich danke ihm vielmehr,

dass er für mein menschliches Empfinden so treues Verständnis gezeigt; nicht als ein Fremdes, Unbegreifliches und Abstoßendes, sondern als tiefinnerst Geahntes sehe ich die Schatten mir nahen; und nun mich ihr Anblick mit Schauern erfüllt, ist es nicht ein gemeiner Schrecken, sondern der Schauder geheimnisvoll erhabener Größe, der mich jedesmal bewegt, wenn der über dem Erdendunkel gebreitete Schleier sich lüftet und die Gedanken sich zur Ahnung der allwaltenden Gerechtigkeit erheben. Und so stehe ich denn auf heiligem, tragischem Boden, dem Menschliches entspringt, um mich zu reinigen und mit starkem Strahle himmelan zu tragen.

Sind wir nun aber im Hamlet in der gleichen Lage? Hier muss die spröde Phantasie erst geweckt und gewonnen werden; hier sofort glauben, hieße, sofort und ohne Vorbereitung, ohne irgendwie denkbaren Grund sich von Dingen täuschen lassen, die zwischen Himmel und Erde am schwersten glaublich. Und welch schwieriges Problem! Dieser Geist, der wortlos, so ganz ohne sichtbare Nöthigung schon in der ersten Scene erscheint und darum geeignet ist, die Illusionsfähigkeit des Hörers im Keime zu ersticken, gerade er soll das Mittel sein, die Illusion zu wecken und die nothwendige Täuschung zu bewirken! Und zwar kann der Dichter gar nicht anders, er hat keinen Ausweg, gleich an der Schwelle muss er dieses halsbrecherische Experiment riskiren. Denn wir haben ja gezeigt, dass mit der Erscheinnng des Geistes erst Hamlet in seine tragische Bahn eintritt; erst mit ihr beginnt für den Prinzen die Möglichkeit des Handelns, und folglich ist nur ihr Auftreten und nichts anderes Ouverture und natürlicher Anfangspunkt der Tragödie.

Und was thut nun der große Brite?

Feierliche Stunde, schaudernde Stille der Nacht, die geheimnisvollen Begleitungsumstände, die der Volksglaube allgemein einem Geiste beigibt — sie fehlen nicht, sie können bei Shakespeare nicht fehlen, und in Marcellus und Bernardo

ist auch das gläubige Gemüth, dieser eifrigste Advocatus diaboli vorhanden, der schaudernd die Wahrheit dessen beschwört. was dem Auge erschienen. Einem anderen Dichter wäre dies genug; allein Shakespeares „holder Wahnsinn“ sieht auch hier tief in des Hörers Herz hinein. Wie wenn der Schauder der Beiden trotz alledem auf den Zuschauer nicht übergehen wollte? wenn er kalt bleibt? wenn seine noch nicht weggetäuschte bessere Einsicht der von der Bühne ausgehenden phantastischen Wirkung trotz alledem widerstrebt? Wie, wenn der Zuschauer sagt: ich kann einen Geist auf der Bühne nicht für wahr nehmen, den ich außerhalb des Theaters nimmermehr, selbst auf einem Friedhof nicht glauben würde; auch der Schrecken der beiden Schauspieler kann mich nicht täuschen, der ich eher geneigt wäre, über dieses thörichte Erschrecken zu lachen; und stürben sie vor Entsetzen, so rührte mich dies freilich wohl, und würde mir darum doch nicht klarer, wie ein Gespenst solche Wirkung hervorrufen, wie man es ernst nehmen kann. Wie also, mit einem Worte, wenn der Zuschauer stärkere Gründe verlangt?

Und solche stärkeren Gründe gibt uns der Dichter im Hamlet. Das heißt, genau genommen, Gründe gibt er nicht und kann er nach der Natur so unbewiesener und unbeweisbarer Dinge nicht geben; aber so erinnert er doch an die Zeichen grauser Dinge „im höchsten palmenreichsten Stande Roms“ und dann mit milderem Abklang an den Glauben seiner eigenen Zeit; er vermehrt und verstärkt die von Lessing angeführten Täuschungsmittel und ordnet sie so, dass eines die Wirkung des andern steigert; und wenn sie endlich zusammenfließen. überströmt uns ihr Einklang mit solcher Gewalt, dass der ungestüme Schwung den Athem benimmt, die Ueberlegung erstickt, und alles von der Tafel unseres Bewusstseins auslöscht, was je die Philosophie und kühles Denken an widerstreitenden Einsichten darauf eingetragen haben.

Zuerst kommen Marcellus und Bernardo mit ihrer Erzählung von dem zweimal gesehenen Gespenste, und nun,

da wir ihnen nicht glauben, stellt uns Shakespeare, kühn, wie kein Zweiter, und wie kein Zweiter so sicher in seinem künstlerischen Calcül, unsere eigenen heftigen Proteste gegen den Gespensterglauben auf die Bühne. Er thut es in der Person des Horatio, der sich nicht auf schwache und unbestimmte Zweifel beschränkt, sondern klar, ruhig und heiter ein wenig Einbildung nennt, was jene so sehr erschreckt. Sehr heiter thut er dies — und mit demselben Schlage ist unser heftiges Widerstreben gegen den Gespensterglauben zu einem Lächeln abgedämpft, unser Misstrauen gegen Marcellus und Bernardo verstärkt, unser Herz und Verstand in Horatios Besitz; denn aus ihm spricht ja unsere eigene Überzeugung, unser eigener Verstand, und wenn die Illusion damit beginnt, dass wir uns fremder Führung überlassen, wem könnten wir williger folgen, als diesem klugen, gedankenvollen Mann, dessen „Ein Stück von ihm“ unserem philosophischen Sinn so wohl thut, und der als Anwalt unserer eigenen besseren Einsicht auf der Bühne steht? So einfach und natürlich ist dies und scheinbar so kunstlos gefügt — aber kennt ihr Shakespeare noch nicht? Aha! ruft er, und aufblitzt es in seinem Auge, habe ich dich endlich, du spröder Hörer mit dem Panzer deiner kalten Philosopheme, habe ich dich endlich, und du kannst Sympathien empfinden, und es gibt auf der Bühne eine Person, mit der du fühlst, so dass dein Gesicht, ein williger Sclave, sich zu einem Lächeln verzieht, wenn Horatio lächelt? Gut denn, so soll er dein Meister, dein Virgil sein, der dich mit sich fortreißt, dass du nur noch siehst, was er sieht, und ihn, dessen Skepsis dich bezwungen, gerade ihn will ich überführen, und entsetzensstarr soll plötzlich sein heiteres Auge sehen — denn es erblickt nun doch den Geist! Und ob Horatio sich wehren möchte, ob er, den eigenen Sinnen mistrauend, sich noch einreden möchte, dass es bloße Täuschung sei — er kann es nicht, denn es ist wahr, es ist ein dem Grab entstiegener Todter, der vor ihm schwebt! Nun verfolgt er es, will es

fassen, will's mit der Klinge zum Stehen bringen und sticht nach der entschwebenden Gestalt — da trifft der Degen ins Leere und beweist, dass dieser Körper kein irdischer Körper mehr, dass er von anderer überweltlich-schattenhafter Natur! Und darum können wir jetzt schon — und mit größerer Berechtigung als Lessing in späterem Zeitpunkte — sagen: Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch den Spieler, als durch sich selbst, denn voll und ganz geht nun Horatios Schauder und Entsetzen in uns über, und die Wirkung seiner Bekehrung ist zu augenscheinlich und stark, als dass wir noch länger an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten.

So arbeitet Shakespeare, so beschämt er unsere Philosophie. Er bricht aus einem Winkel hervor, wo man ihn am wenigsten vermuthet, zerreißt die Schleier, die die Wissenschaft um unsere Phantasie gelegt, und auf sicherem Fittig erhebt sich die freigewordene Illusion in die Welt des Scheines. Innerhalb fünf Minuten ist in uns der Wunderglaube nicht zum Keimen bloß, sondern zum Reifen gebracht, ist aber auch für das Stück eine große Schönheit mehr erzielt. Denn diese erste Scene, die bei anderer Behandlung bloß eine technische, und zwar eine schlechte Eröffnungsscene geblieben wäre, weil sie gleich in der ersten Minute ausgeplaudert hätte. was schwankend und zweifelhaft bleiben soll — sie ist nun in allem und jedem Betracht zu einer grandiosen Expositionsscene geworden, in welcher es um mehr geht, als bloß um melodramatische Wirkung: denn angesichts des geheimnisvollsten und schauerlichsten Demonstrationsobjectes erklingt in ihr zum erstenmale eines jener Hauptmotive, welche, das ganze Stück durchziehend. zugleich Handlungs- und philosophische Motive sind: das Motiv von Schein und Wahrheit. Die erste Frage war: ist es Wirklichkeit, was unsere Augen sehen, oder ist's bloß Täuschung der Sinne? Die nächste Frage muss nothwendig sein: ist dieses fremde Wesen wirklich der Geist

unseres Königs, oder ist es nur, um zu täuschen, in dieser geheiligten Gestalt erschienen?

V. „Es".

Direct wird diese letztere Frage von keinem der drei Freunde ausgesprochen — aber nur darum, weil es dessen zu dieser Zeit und aus ihrem Munde noch gar nicht bedarf. Denken wir uns aber — was ja erlaubt ist — dass die drei Freunde etwa in einem Processe gegen Hamlet als Zeugen aufzutreten hätten, und fragen wir, was der Blick des controlierenden Richters aus ihrer Aussage deduciert. Selbstverständlich aber haben wir hier nur einen Richter der Shakespeare'schen, resp. Hamlet'schen Zeiten im Auge, der mit allen seinen Einsichten Angehöriger ist seiner Zeit.

Um nun eine Vorfrage — die bereits in anderem Zusammenhange gestreift wurde — in Ordnung zu bringen, so wird der Richter im ersten Augenblicke dem Zeugnis nicht sehr gläubig gegenüberstehen. Er wird vielleicht skeptisch sein, wie Horatio; wie dieser, nur in positiverer Form wird er sagen: „Dies darf ich nicht glauben, hab' ich die sichre fühlbare Gewähr der eigenen Augen nicht;" wie dieser wird er fragen, ob es nicht ein bloßes Gebilde überhitzter Phantasie, mit einem modernen Worte: eine Hallucination nur war, was die drei Freunde gesehen. Aber, wenn er die Zeugen nur überhaupt für glaubwürdig hält (ob und warum er sie dafür hält, werden wir später zu behandeln haben), dann wird er schließlich die Annahme, dass es eine Hallucination war, doch wiederum verwerfen. Denn drei Menschen, drei Männer, die nicht nervös und melancholisch, sondern kerngesunde robuste Soldaten sind, sollten an Hallucinationen leiden? Den ganzen Tag sollten sie gesund sein, und wie die Mitternacht schlägt, kommt es über sie? es kommt gleichzeitig wie auf Commando, und ein- und dieselbe Täuschung ist es, die sie beirrt?

Nun ist es vielleicht richtig, dass zu Shakespeares und Hamlets Zeiten die Berichte über Geistererscheinungen etwas seltener geworden sein mögen; da sie aber, wenn auch seltener geworden, noch lange, lange Zeit nicht aufhörten und niemand rund heraus die Möglichkeit der Wiederkehr der Todten bestritt, so ist nicht zu zweifeln, dass auch dem Richter eine Erscheinung an und für sich für etwas Natürliches und Glaubliches galt, während gerade jenes zwölffach gehäufte Zufallspiel von zwölf congruenten Hallucinationen für ihn etwas beleidigend Irraisonables enthalten musste. Für Geistererscheinungen wusste man einen Grund, nur dass Theologie und Philosophie den Verstand für unzureichend erklärten, ihn ganz zu fassen — für das Zusammentreffen von zwölf gleichartigen Hallucinationen hatte aber der Verstand kein logisches Band, trotzdem er jede einzelne für sich als irdische Erscheinung zu erkennen sehr wohl ausreichend war. Woran also lag es, dass er angeblich Natürliches doch nicht zusammenreimen konnte? Darauf sagte man dass es eben durchaus nicht Hallucination, nicht Natürliches, sondern Uebernatürliches war, was die Viere gesehen. Nach dieser allgemein herrschenden Denkweise musste also der Richter in der Qual der Wahl noch immer lieber annehmen, dass die Zeugen ein Wesen aus dem Jenseits, als dass sie wider alle Erfahrung der damaligen Zeit und wider die vermeinte Ordnung der Natur ein- und dieselbe Hallucination gesehen.

Sehr wohl. Wenn nun aber die Zeugen wirklich einen Geist sahen, so ist der Grundton alles dessen, was sie bei jener Gelegenheit sagten und thaten, erst recht ein Räthsel, und der Richter wird sich Folgendes sagen:

Sie wollen den Geist des verstorbenen Königs gesehen haben, und da wir Alle, wie wir hier sind, an die Möglichkeit der Wiederkehr der Todten glauben, so enthielte dieses Zeugnis an sich nichts Undenkbares. Wie solche Dinge auch seltsam und ungewöhnlich sein mögen, so sind sie doch: ein

unerklärtes Stück Natur zwar, aber natürlich, wenn auch in Beschaffenheit und Wesen unerklärt. Sie sahen also den König: ernst und groß, wie er im Leben gewesen, und zu den Schauern der Majestät die feierlichen Schauer des Jenseits gesellt. Wie aber reimt sich damit der Ton, in dem sie von ihm sprechen? Sie sprechen per „Es“ von ihm, meist nur per „Es“ — als zauderten sie, ihm seinen ehrlichen Namen zu geben, als zweifelten sie, ob es wirklich der Geist des Königs. Dann wieder heißt es: „Sieht's nicht dem todten König gleich?“ Ja wem soll er den gleichen. wenn nicht sich selbst; wer wird sich wundern, dass Marcellus Marcellus, Bernardo Bernardo, ich ich bin? Doch es wird noch bunter. Schreckgestalt! Schreckgesicht! Schreckbild! Was für schmerzlich verwundende Namen für einen Helden! Erschrecken mag uns die Wiederkehr eines Todten ob ihrer Seltenheit, erschreckend mag der Grund sein, der ihm den Grabesfrieden stört, alles Unbekannte mag erschrecken. das in geheimnisvoll drohender Gestalt erscheint — aber die edle und majestätische Erscheinung, die jeder Däne verehrte. diese wohlbekannte Erscheinung, geheimnisvoll zwar, aber nicht drohend, „mit einer Miene mehr des Leidens als des Zorns“ — wie verdiente sie den Namen eines Schreckbilds? Bloß weil sie einem Todten angehört? Aber wenn die bloße Thatsache des Todes genügen sollte, um das Herrlichste zum Furchtbarsten zu verändern, in welch einer Welt lebten wir dann! in einer Welt, da der Gemordete schrecklicher wäre, als der lebende Mörder, das Opfer furchtbarer als der Henker — und das alles, weil für jenen nur noch ein seltsam beseelter Schatten zurückblieb, um sein heilig unsterblich Theil darein zu kleiden! Und endlich, als Höhepunkt und Spitze all' der Verkehrtheit, die Degen aus der Scheide, die Hellebarden eingelegt, und mit Stahl und Eisen denjenigen bedroht, der im Tode noch der König, trotzdem man bestimmt weiß: dies ist der König! Nicht mit Unrecht mag man dann sagen:

Ihr thatet Schmach ihm, da 's so majestätisch.

Wenn ihr den Anschein der Gewalt ihm botet —
und nun, wie wollen die Zeugen, wie kann der Dichter all' dieses unsinnig verkehrte Zeug rechfertigen?

Nun bitte ich einmal sich recht lebhaft die Scene zu vergegenwärtigen: Hier Hamlet — doch von ihm wollen wir nicht sprechen. Hier also unser Richter; er spricht durchaus keine pathetische Strafpredigt, sondern eher halblaut, mit verschleierter Stimme und eigenthümlich forschendem Tone. Hier dann die andern Richter, seine sehr gelehrten Collegen im Amte, die vielleicht lächelnd seine seltsamen Scrupel überhören. Dort wieder das Auditorium — mit unklarem Interesse folgt es den Vorgängen und frägt sich bestürzt, ob nicht gar die Zeugen wegen Majestätsbeleidigung in Haft gethan werden sollen — und hier endlich diese Zeugen selbt. Auf sie haben die Fragen des Richters die unmittelbarste, aber auch unerwartetste Wirkung geübt. Ihnen ist zu Muthe, als wäre das alles ein Traum; aus ihren Augen blickt die drastische Frage: Ist der Mann da mit seiner schönen Rede, oder sind wir verrückt? Wie, weiß er denn nicht, was jedes Kind weiß, nichts von den düsteren, geheimnisvollen Nebenbegriffen, mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu denken und zu erwarten gewohnt sind? Gut, für ihn, wenn er mit den Bewohnern des Jenseits so vertraut ist — wir sind es nicht. Wenn es sonst nichts wäre, als die Wiederkehr eines Todten in einer luftigen Gestalt, ach, darüber wollten wir soviel oder sowenig erschrecken, wie über den Traum, der uns den Abgeschiedenen zurückgibt; denn Unerklärliches und Unerklärtes kann uns an sich mit Staunen, oft mit Ergriffenheit erfüllen, aber entsetzen kann es uns nicht. Aber ist denn mit den drei Elementen: Untergang, Wiedererstehung und körperlose Gestalt, schon der ganze Begriff des Ueberirdischen, und insbesondere des Gespenstischen erschöpft? Der enthält ja noch anderes und mehr: die Nebenbegriffe von einer geheimnisvoll-ungeheuren Übermacht, vor der

wir Staub sind, dann noch andere finstere Begriffe, von denen zunächst jene Wirkung des Schrecklichen ausgeht. Wir Soldaten — so mag der Wortführer der Zeugen fortfahren — sind zu ungelehrt, um zu wissen, wie diese Begriffe entstanden und in unseren von den Vätern ererbten Glauben hineingerathen sind. Hat sie eine willkürliche Phantasie zusammenhanglos geschaffen, oder wurden sie vom denkenden Verstande kraft logischen Zwanges einer aus dem andern entwickelt, oder sind sie höhere Offenbarungen, die wir demüthig hinnehmen müssen, wie sie uns geworden sind — wir wissen es nicht. Kinder des Volkes und Kinder unserer Zeit, wissen und glauben wir überhaupt nichts, als was Volk und Zeit an geistigem Vorrath besitzt, und wenn solche Dinge in Frage kommen, so ist man blind und fürchterlich ungerecht, wenn man unser Verhalten nicht nach den vorhandenen Bedingungen misst, sondern nach einem fremden, uns unbegreiflichen Glauben. Nach diesem unserem Glauben aber, der vielleicht beschränkt ist, aber nicht gehindert hat, dass unter uns Dante, Milton und Luther, Glanville und Pascal, Newton und Henry More entstanden, nach diesem unserem Glauben hat man als mit einer Thatsache zu rechnen mit der zweifelhaften Natur der Gespenster.

Ich glaube, es wird der kluge Horatio sein, der so die Einsichten und den gesunden Menschenverstand seiner Zeit vor dem Tribunal vertritt; und zum Richtertisch gewendet, fährt er mit ernstem Nachdruck fort:

Das ist Volksglaube, Volksglaube, meine Herren Richter! So haben wir es mit der Muttermilch eingesogen, so sind wir von der Amme an zu denken gewohnt. Jedes Kind weiß bei uns, dass es außer guten Geistern auch Dämonen gibt; dass sie tiefverschleierte Kräfte besitzen; dass sie sich „verkleiden können in lockende Gestalt“; dass sie dies thun „um die Menschen zu ihrem Verderben zu täuschen“; und dass sie dann plötzlich in anderer Schreckgestalt erscheinen

können, „die der Vernunft die Herrschaft rauben, uns zu Schuld und Wahnsinn treiben kann“ . . . . Und das Lessing'sche Wort paraphrasierend, ruft der Redner weiter: Diese Wahrheiten sind so allgemein bekannt, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, dass ihm alles, was damit streitet, nothwendig unbegreiflich vorkommen muss. Der Same, die dämonische Natur eines Gespenstes zu glauben, liegt in uns allen und es bedarf nur des Anblickes des schweigsamen Geistes selbst, um diesen Samen zum Keimen zu bringen. Und wie nun das Menschenherz von selbst ahnt, ein Geist könne Grauen sein und Gefahr, und wie dann die letzte Faser an dem Zweifel und allgemeinen Entsetzen unseres Wesens theilnimmt, so gibt auch der Mund das Gefühlte mit der Gewalt eines Naturlauts wieder, spricht als von einem Unbekannten von dem Gesicht, nennt es Schreckgestalt, Schreckgesicht, Schreckbild, und frägt stammelnd, ob's Himmel, ob Hölle?

> Bist du ein Geist des Segens, bist ein Dämon?
> Bringst Himmelslüfte, oder Dampf der Hölle?

Darum denn auch die Frage:

> Wer bist du, der sich dieser Nachtzeit anmaßt
> Und dieser edlen krieg'rischen Gestalt,
> Worein die Hoheit des begrabnen Dänmark
> Weiland einhergieng?

Darum denn auch der verzweifelte Kampf, da die schaudernden Freunde den Prinzen zurückhalten wollen, dass er dem Phantom nicht folge, das trotz seiner äußeren Gestalt weiß Gott wer ist:

> Seht, wie es euch mit freundlicher Geberde
> Hinweist an einen mehr entlegnen Ort —
> Geht aber nicht mit ihm!
> Nein, keineswegs!
> Thut's nicht, mein Prinz!
> Wie, wenn es hin zur Flut euch lockt, mein Prinz,

Und dort in andre Schreckgestalt sich kleidet,
Die der Vernunft die Herrschaft rauben könnte,
Und euch zum Wahnsinn treiben?
Ihr dürft nicht gehn, mein Prinz!
Hört uns, ihr dürft nicht gehn!

— denn es kann ein Dämon sein, und ist's ein solcher, dann „ist sein Beginnen boshaft und nicht liebreich“ . . .

Die Zuhörer mitsammt dem modern-scholastischen Senat glaubten anfangs, dass es sich um Wortklauberei, um einen nicht zur Sache gehörigen akademischen Disput handle — aber was ist nun aus dem Disput geworden! Denn wenn die Sachen so stehen und es für jedermann zweifelhaft ist, ob der Geist ein guter Geist oder ein Dämon, dann kam er ja vielleicht nicht, um eine blutige That des Claudius zu strafen, sondern um eine Blutthat des Hamlet zu bewirken! Nichts von alledem ist unverständlich, nichts als das Eine, dass so einfache und selbstverständliche Dinge, die in dem Stücke selbst eher wortreich als lakonisch, und jedenfalls mit dem größten Nachdruck immer wieder betont sind, so lange Zeit und in so grausamer Weise übersehen und verkannt werden konnten. Nicht einem Einzelnen bloß, sondern allen Dänen war ein Geist ein Gespenst, von dem sie nicht wussten, ob sich nicht dahinter ein Wesen barg von dämonischer Herkunft und Natur.

VI. Vor der Entdeckung.

Inzwischen, während die drei Freunde rathen und rathen, und keiner das Richtige trifft, weil noch niemand in der ganzen weiten Welt gegen Claudius irgend einen Verdacht hegt — inzwischen befindet sich Hamlet bereits in einem erbarmungswürdigen Zustand. Er wünscht sich den Tod; so groß ist seine Verzweiflung, dass er an Selbstmord denkt, und er würde es thun, würde seinem Leben ein

Ende machen, hätte nicht der Ewige sein Gebot gesetzt wider den Selbstmord. Sein ganzes Wesen ist gramdurchtränkt; ein wüster Garten sagt er sich, ist die Welt, verworfnes Unkraut erfüllt ihn gänzlich, und ekel, schaal und flach und unersprießlich ist alles Treiben dieser Erde. So durchmisst er mit einem Blick die ganze Leiter dieses Daseins, und von seinem Gram nehmen alle Dinge ihre Farbe.

Und der Grund dieser tiefen Verzweiflung gibt sich in brennenden Klagen kund. Kaum zwei Monate ist der Vater todt und die Mutter schon wieder verheiratet. Wie liebte der Todte sie und wie schien sie ihn zu lieben — und nun solche Treulosigkeit. Er war ein herrlicher Mann, als Mann so vollendet wie als König, sein Andenken hätte die Zeiten überdauern sollen — und nach sechs Wochen vergisst ihn sein Weib um eines Anderen willen, der ihm so ähnlich, wie ein Satyr dem Apoll. Schwachheit, dein Name ist Weib, so ruft Hamlet voll Grimm und Scham. Er fühlt ganz als Erbe seines Vaters, was dieser gefühlt hätte, wenn es ihm bestimmt gewesen wäre, solche Schmach mit eigenen Augen zu schauen. Man muss sich nur recht in die Lage eines Sohnes hineindenken, dessen Mutter nach sechswöchentlicher Witwenschaft schnell wieder ins Hochzeitsbett steigt. So unerhört und ungewöhnlich ist das, dass die Gefühllosigkeit eines Steins dazu gehört, es ruhig zu tragen. Schon knapp nach abgelaufener Trauerzeit wieder heiraten, verräth Lieblosigkeit gegen den Todten; wie aber erst, wenn das unnatürlich hitzige Blut schon nach sechs Wochen zu neuer Umarmung treibt? Dies ist nicht mehr Lieblosigkeit — es verräth auch solche Schamlosigkeit, dass der Verdacht entsteht, ob dieser sündigen Untreue gegen den Verblichenen nicht auch sündige Liebe zu seinen Lebzeiten, ob nicht Ehebruch und Blutschande vorausgegangen sind. Rastlos nagen diese Gedanken an Hamlets Herzen: er fühlt sich doppelt unglücklich: mit einem

Schlage hat er nicht nur den Vater, sondern auch die Mutter verloren.

Was thun in solcher Lage? Es ist ein Unterschied zwischen Unglück und Unglück; selbst der zum Tode Verurtheilte hofft noch — welche bessere Möglichkeit aber gibt es in Hamlets Fall? Er ist ohnmächtiger als ein Kind. Erzogen in Liebe und Ehrfurcht zu den Eltern, gewohnt, in dem Vater die Verkörperung aller männlichen Tugenden, in der Mutter die höchste Vollendung des Weibes zu sehen — wo ist ein solcher Sohn, der sich dazu aufraffen könnte, die Mutter zu strafen? Er müsste ihr als Richter gegenübertreten, ihr sagen, dass diese Heirat ein Verbrechen ist, ihr den Brautschleier vom Haupte reißen und zurufen: „Geh in ein Kloster" — und das kann er heute noch nicht, ob auch das Herz bricht. Aber umso elender fühlt er sich nur, und so vergällt ist ihm das Leben, dass er es gerne von sich werfen möchte — hätte nur der Ewige nicht sein Gebot gerichtet wider den Selbstmord.

So schweigt er denn und sein Mund spricht keinen Vorwurf. Doch seinen Augen, seinem Gesicht kann er nicht gebieten, und wohl ist es nur allzu gerecht, dass wenn Gertrudens Gedächtnis treulos geworden, Hamlets Gesicht sie an den Todten und an ihre Schuld erinnere.

Die Welt aber, der wüste Garten, verworfnen Unkrauts voll, die Welt denkt anders. Sie verzeiht den Mächtigen Alles. Vor sechs Wochen erst klagte sie um den Todten als wie über einen unersetzlichen Verlust, und jetzt staunt sie, dass der Sohn ihm ein treues Erinnern bewahrt, nennt ihn unbegreiflich und zur Melancholie geneigt ob seines Schmerzes, und sieht in seiner Trauer die Keime künftigen Wahnsinns! Ja sie tadeln ihn darob, und diejenigen am meisten, die einzig daran schuld sind: der Oheim und die Mutter!

Man wird den Hamlet niemals verstehen, wenn man nicht die zweite Scene sorgfältig analysirt, und wiederum wird die Analyse nicht glücken, wenn man sich nicht in Hamlets Seele hineindenkt. Denn er sieht und hört anders, als die Anderen. Er unterscheidet zwischen dem Wort und den verborgenen Quellen des Wortes, er sieht den Redenden tief ins Herz und frägt, wo der Einklang ist zwischen Wort und Handlung. Alle Welt hört dem neuen Herrscher in andächtiger Bewunderung zu, indes Hamlet, ein unerbittlicher Richter, Vergleiche zieht. So betrachtet, zeigt sich, dass das Bild weit mehr ist, als blos äußerliche, technische Expositionsscene. Hamlet schweigt darin viel, aber nicht die Rede macht den Helden; seine Seele ist wach und sie macht eine Reihe von Stimmungen durch, die in großartiger Steigerung anschwellend endlich in dem ersten großen Monolog sich Luft machen:

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zergieng' und löst' in einen Thau sich auf,
Oder hätte nicht der Ewige sein Gebot
Gerichtet wider den Selbstmord!

Wahrlich, dieser Claudius ist zu bewundern. Was er spricht, ist kurz, zurückhaltend, voll ehernen Klanges, und doch vibriert es darin so melodisch, von so tiefem Gefühl — und nun alles zusammen Lüge und Falschheit und schamlose Blasphemie! Dein Gedächtnis frisch vom Tod des werten Bruders — wie hast du's bewiesen? Deinem Herzen ziemte es zu trauern — warum trauerst du nun nicht? Und wenn es weise Besiegung des Kummers, der Natur sein soll, das treulose Weib so rasch zur Ehe zu nehmen, so sage ich, Hamlet: in euch beiden war kein Kummer, in euch regte sich nicht die Natur, und nicht weises Urtheil hat eure Ehe geschlossen, sondern ein verbrecherischer, blutschänderischer Sinn . . .

Claudius spricht weiter: Kurz entschlossen, würdevoll, ein Scheinbild königlicher Kraft — vor Hamlet aber, „da

gilt kein Kunstgriff, da erscheint jedes Ding in seiner wahren Art". Mag sich die Menge an der stolzen Rede berauschen — er zerreißt die prunkende Hülle und sucht was sie verbirgt. Aus dem dumpfen, regungslosen Schmerze, womit er die ersten Worte gehört, wird tiefe Ironie. Fortinbras! — er, der neugebackene König, der noch den Beweis für seine Männlichkeit schuldig ist, droht prahlerisch dem von Hamlets Vater besiegten Fortinbras! Er, der vor sechs Wochen noch als bloße Luft geachtet wurde, sitzt heute auf dem Throne, als müsste es so sein, und dem elenden Höflingsvolk, den Polonius, Laërtes und den andern, denen er sich huldvoll zuwendet, ist er heute größer, als damals der große todte Held! Es ist, als hörten wir den Prinzen laut auflachen mit unsäglicher Verachtung. Wozu also leben, was nützt es, weise, groß und gut zu sein, da doch das Gute mit dem Todten eingesargt wird und die Menge dem neuen Spieler zujubelt, ob er auch kaum ein Schatten dessen ist, den sie gestern verehrt hat? „O Gott, o Gott! Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!"

Während also die Rede des Königs den rein äußerlichen Zweck zu verfolgen scheint, den Zuschauer zu orientieren, und während Hamlet ganz im Hintergrunde zu stehen scheint, ist er doch in Wahrheit jetzt schon die Hauptperson auf der Bühne und begleitet alle Vorgänge in seinem Innern mit furchtbaren Commentaren. Nicht das Reden ist das Merkmal der prüfenden Gerechtigkeit; sie waltet oft unsichtbar und bleibt darum doch die große Macht, die das geräuschvoll tönende Spiel des Lebens beherrscht. Das ist aber Shakespeares Lebenswahrheit, dass bei ihm der Charakter sich nicht im Worte erschöpft; es gibt Momente, wo man nicht reden, Momente, wo man nicht handeln kann, und doch bleibt man Mann — und es gibt außerordentliche Fälle, wo gerade dieses Nichtreden und Nichthandeln die Männlichkeit zum Heldenthum steigert

und größere That ist, als ein blindwüthendes Zustoßen mit dem Dolche.

Wir werden noch sehr viel Gelegenheit haben uns davon zu überzeugen; für jetzt kommen wir zu dem wichtigen Augenblick, der dem unglücklichen Prinzen das erste Wort entlockt. Wir haben gesehen, wie die Rede des Königs ihn aus dem dumpfen Hinbrüten erweckte; seine Empfindungen schritten dann fort von Woge zu Woge, und jeder Wellenschlag führte ein neues Element mit sich: Hass und Ironie, Menschenverachtung, tiefen Ekel und das Gefühl der Zwecklosigkeit alles Strebens. Und nun, da alles in Aufruhr ist, nun wagt es der König auch an ihn das Wort zu richten! Ich kann mir nicht anders denken, als dass Hamlet zusammenfährt, wenn er plötzlich die Worte hört: „Und nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn!“ In diesem Zusammenfahren ist Überraschung und unbestimmter Schrecken zugleich. Wäre es doch Verwegenheit, wenn Claudius ihm ins Auge sehen wollte, und nun spricht er ihn gar an — und Hamlets Herz macht rasende Sprünge, denn der gefürchtete Augenblick ist gekommen, da er dem Todfeind zum erstenmale öffentlich gegenübertreten, öffentlich heucheln, ihn öffentlich Vater und König nennen soll. Aber er kann das Wort nicht über die Lippen bringen. Er ist aufgefahren — nun lässt er das Haupt wieder sinken, denn schweigen muss sein Mund, und zähneknirschend flüstert er in ohnmächtiger Ironie: „Mehr als dein Vetter, weniger als dein Sohn“, und den inneren Sturm niederkämpfend antwortet er tonlos mit bitterem Lächeln: „Ich habe zuviel Sonne.“

Denn ihm wäre besser, er wäre todt. Die eigene Mutter spricht ein Wort, das alle Wunden auf einmal zum Bluten bringt: sie frägt, warum er noch immer um den Vater trauere. „Du weißt, es ist gemein: was lebt, muss sterben.“ „Ja, hohe Frau, es ist gemein,“ gibt er schwer athmend, die Brauen emporgezogen, die Augen schließend, um die

brennenden Thränen zu verbergen, mit finsterem Doppelsinn zurück. Spotten sie seiner? Wie sie das wahre Verhältnis verdrehen! Wenn einem Sohn der Vater stirbt, ist's Unglück — aber was in seinem Hause geschehen ist, ist ärger als Tod, und sie fragen, warum er nicht vergessen will? Und da die Mutter seine bittere Antwort als Zustimmung deutet und erwidert: „Nun wohl, warum erscheint dir dies so sonderbar?“ da geht ein convulsivisches Zittern durch seinen Körper; denn hätten sie doch wenigstens geschwiegen, hätten nicht gezeigt, dass ihr verhärtetes Gemüth gar kein Schuld- und Schamgefühl kennt! Und er macht eine Bewegung wie Einer, der prüfend leise, leise an den Käfigstäben rüttelt, fasst sich wieder, und sagt, die Augen langsam zu ihr emporhebend, vorwurfsvoll, unendliche Trauer in Stimme und Blick und den heftig sich zusammenschließenden Händen:

„Scheint, gnädige Frau? Nein, ist; mir gilt kein scheint!“ Trauergewand, Seufzer, Thränen — wehe, wenn man ihnen glaubt! Sie sind Schein, Geberden, die man spielen könnte, die man beim Begräbnis meines Vaters gespielt hat; hier in meinem Innern aber ist das Schmerzgefühl echt und lebendig. Auch bei Euch sollte es so sein; Alle, und die Witwe voran, sollten es wissen: nicht es scheint, sondern es ist sonderbar, was so kurz nach dem Tode meines Vaters geschehen — und diese Witwe ist so fühllos, dass sie dies nicht versteht?

Wir werden auch über diese Stelle noch viel zu sprechen haben. Sie ist eine der Cardinalstellen des Dramas, der erste klare Ausdruck des Leitmotivs, das, bereits in der ersten Scene in tiefen Tönen erklingend und allmälig zu ungeheurer Gewalt anschwellend, die ganze Dichtung durchzieht; das Motiv, das uns Hamlets Charakter und darum auch die Bahn seiner inneren Tragik erklärt; mit einem Worte — ob ich auch schon diesen Ausdruck vermeiden möchte — der philosophische Gedanke der Tragödie, der

zu Hamlets persönlichem Schicksal wird. Allein, uns obliegt vorläufig nur mit Bescheidenheit der Handlung zu folgen. Claudius merkt sehr wohl, wohin Hamlet zielt, und fällt ihm ins Wort. Seine Sprache klingt anders, als die der Gertrude; es ist eine ernste, rauhe, wahrsprechende Philosophie — wem jedoch sagt sie die Wahrheit? Dem Hamlet? O nein, denn sie trifft nicht seinen Fall, und übt — nur bewusster — dieselbe Verdrehung, deren sich Gertrude schuldig gemacht hat. Wenn Hamlet wollte, wenn ihm nicht sein Herz Schweigen gebieten würde, er könnte antworten, dass Himmel und Erde weinen sollten. Ja, auch meinem Vater starb ein Vater, dem seiner, und so fort bis auf Adam zurück — aber wie vielen von ihnen wurde das Gedächtnis in solcher Weise verunehrt wie dem meinigen? Man fügt sich in dasjenige, wovon man weiß, es muss sein — musste es aber sein, was hier geschah? Was gewöhnlich, wie das Gemeinste, das die Sinne rührt, das soll man nicht zu Herzen nehmen — war er aber so gewöhnlich, euer sträflicher Bund? Ja, vom ersten Leichnam bis zum heut' betrauerten riefen Himmel, Vernunft und Natur Dies muss so sein — allein wie lautete ihr zweiter Ruf Sei schamlos, vergiss, brich die beschwor'ne Treue? O Königin, es zeigt blöden, ungelehrigen Verstand, o König, es zeigt einen Willen, der dem Himmel trotzt, ein unverschanztes Herz und wild Gemüth, dass Ihr es nicht eingestehet: Euer Thun ist Vergehen an dem Todten, Vergehen an der Natur, deren allgemeine Regel des Weibes Treue, der Witwe Trauer ist, und die immer rief vom ersten Treubruch bis zum heut' begangenen: dies darf nicht sein!

So schlägt Claudius sich selbst. Seine Worte umkehren — und er hat sich selber zum Tode verurtheilt. Zwei Menschen gibt es, die dies stark empfinden: der eine ist Hamlet, der schweigend mit gekreuzten Armen vor ihm steht, der sich die Lippen blutig beißt, von Zeit zu Zeit,

so oft Claudius eine der heiligen Wahrheiten ausspricht, zu ihm emporblickt und, indes ein verzerrtes Lächeln sein Gesicht entstellt, mit dem Kopfe nickt und nickt und nickt . . . der Andere ist Claudius selbst. Ja Claudius weiß noch besser, was seine Rede in ihrer Umkehr bedeutet: „Wovon man weiß, es darf nicht sein; was ungewöhnlich wie das Außerordentlichste, das die Sinne rührt, ungewöhnlich wie dass ein Geist erscheint: wie das nicht zu Herzen nehmen? Pfui, dies ist Vergehn am Himmel, ist Vergehn am Todten, Vergehn an der Natur; vor der Vernunft höchst thöricht, deren allgemeine Predigt der Mörder Tod ist und die immer rief vom ersten Morde bis zum heut' begangenen: Dies darf nicht sein!" Ich füge vorgreifend hinzu, dass es keinen Augenblick gibt, wo sich der Mörder der Wahrheit nicht bewusst wäre; wenn ihn der Moment nicht zwingen würde, in seiner Rolle zu bleiben, wenn die hundert Augen, die auf ihn gerichtet sind, ihm erlauben würden, sich abzuwenden, er würde, wie später im dritten Acte, vor sich hinflüstern:

Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Sticht nicht so hässlich ab von ihrem Mittel,
Als meine That von dem geschminkten Wort.

Wir bemerken dies, um zu zeigen, dass Shakespeare sich sehr wohl der tragischen Ironie bewusst war, welche er in diese Rede des Claudius legte. Doch nun weiter. Claudius thut, als ob er Hamlets Augen nicht bemerkte, und schreitet in der angenommen Ruhe weiter. Nur milder wird er noch und süßer, ganz väterliche Liebe wird sein Wort, und endlich hat er gar eine zärtliche Bitte an Hamlet: „Bleib hier bei uns, theurer Sohn, geh' nicht nach Wittenberg!"

Eines muss hier festgehalten werden: dass Claudius es ist, der diese Bitte stellt und Hamlet in Dänemark zurückhält. Unsere Kritik ahnt nicht, was dies bedeutet;

sie hat überhaupt kein Auge für das innere Gefüge einer Shakespeare'schen Dichtung. Sie horcht bloß auf den Namen Wittenberg, und macht den Prinzen um Luthers Angedenken willen mehr, als aus allen anderen Gründen zum Philosophen von Profession. Indessen ist er Philosoph kraft seines eigenen Geistes, und nach Wittenberg will er diesmal nicht, um ins Colleg zu gehen. Er sehnt sich weit, weit weg von Dänemark, um nicht täglich und stündlich den Anblick vor Augen zu haben, der sein Blut, sein Herz in Aufruhr versetzt; das heiße Weh jagt ihn hinaus aus der fluchwürdigen Heimat — wohin immer es sei, wie zweihundert Jahre später den Childe Harold:

With thee, my bark, I'll swiftly go
Athwart the foaming brine,
No care, what land thou bearst me to,
So not again to mine.

Das ist der Grund, warum Hamlet fort will. Doch sie bitten ihn zu bleiben, und was liegt an einem Tropfen mehr aus dem bitteren Kelche? So sei er ganz geleert: Er hat die Mutter nicht von der zweiten Ehe zurückgehalten, er hat geschwiegen, um sie nicht zu kränken, und so willfahrt er nun auch, damit es nicht heiße, dass der Sohn die Mutter flieht. Er bleibt, bleibt, um den Geist seines Vaters zu sehen, und König Claudius ist es, der ihn zurückgehalten! Wer ahnt die dunkeln Fügungen des Schicksals? Claudius feiert Hamlets Nachgiebigkeit mit Banket und mit Salven aus hundert Kanonen: wenn der König anklingt, so befiehlt er, soll der Himmel nachdröhnen ird'schem Donner. Und welche Ironie! Der Himmel erfüllt seinen Wunsch, er dröhnt nach — denn zu derselben Stunde, da das Geschütz seinen frohen Trunk an die Wolken trägt, erscheint der Geist und kündet die Mordthat des Claudius.

VII. Die erste Spur.

Es ist nicht leicht Gegensätzlicheres zu denken, als die beiden ersten Scenen: Die erste voll Bewegung, Aufregung und geheimnisvollem Schrecken, die zweite eine Staatsscene von scheinbar würdevollem Verlauf — und doch, welche Steigerung!

Die erste gibt Äußerliches. Noch mischt sich in die Empfindung des Schreckens kein anderes Gefühl als das der Neugier — allerdings der Neugier in ihrer höchsten Intensität — und all' unser Interesse geht nur darauf, was die Erscheinung zu bedeuten habe. Allein in den unmerklich feinen Biegungen, Übergängen und Gradationen erkennen wir bereits den Meister. Kaum dass Horatio das Wort spricht: „Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er Antwort geben," so gleitet unsere Aufmerksamkeit zwanglos und von selbst auf Hamlet ab als auf das Mittel, durch welches sich uns das Räthsel der Erscheinung lösen soll. Dadurch modificiert sich aber die Frage, sie gewinnt neuen, consistenteren Inhalt, und zwar bewegt uns jetzt schon, was die Erscheinung dem Hamlet sagen wird. Aber damit regt sich neben der Neugier ein neues Gefühl, das menschliche Interesse, denn ist es nicht ergreifend zu denken, dass ein Sohn von einem Gespenst erfahren soll, das in Gestalt seines Vaters erscheint? Und ganz unwillkürlich knüpft sich der weitere Gedanke, die dritte Frage daran: Um Gott, was wird Hamlet dazu sagen?

Beiläufig bemerkt, auf solche einfachen Elemente lässt sich jedes Drama reducieren. Diese unscheinbaren Linien schließen das Geheimnis der Schönheit auf; sie motivieren Plan und Grundriss der Dichtung und zeigen, wie der ordnende Verstand des Künstlers die verschiedenen Möglichkeiten des Aufbaues erwog, um jene zu wählen, die am raschesten und stärksten den Nerv der menschlichen Empfindung trifft. Es könnte uns scheinen, als wäre diesem

unserem Empfinden am ehesten entgegengekommen, wenn der Dichter Hals über Kopf sofort nach der ersten Scene den Geist mit dem Prinzen zusammenbringt. Allein da sagt sich der Dichter, dass solche Hast nicht dem menschlichen Empfinden, sondern nur der Neugier dienen würde. Neugier war zu Anfang der unentbehrliche Hebel, um den kalten Zuschauer zu bewegen; aber was dort entschuldbar, wäre es jetzt nicht mehr; nun sie das ihrige gethan, muss ich von ihr als nackter Neugier nichts mehr verlangen wollen, und nach dem Zweck der Tragödie muss jetzt das rohere Instrument einem feineren, der theilnehmenden Spannung und Erwartung, den Dienst überlassen. Wenn nun der Zuschauer selbst von Frage zu Frage vorwärts schreitet, bis er zu einer gelangt, da in ihm vorahnend ein natürliches Mitgefühl sich regt, so ist es die menschlichere Kunst, hier Halt zu machen, die flüchtige Regung festzuhalten und das keimende Mitleid großzuziehen — selbst auf die Gefahr hin, dass dadurch die gerade Linie unterbrochen würde. Und eben dies thut Shakespeare, indem er Hamlets äußerliche Lage vorführt und den Zuschauer zum Vertrauten macht seiner seelischen Verfassung, wobei denn unsere Aufmerksamkeit doch wieder zur Hauptfrage zurückgelenkt wird: denn wenn nur durch Hamlets Darzuthun des Räthsels Lösung erfolgen kann, müssen wir nicht schon in seinen bisherigen Erlebnissen etwas erwarten, das vielleicht dieses düstere Geheimnis vorahnen lässt? So weisen denn viele leis erklingende Töne auf Hamlet, und nun prüfe man auch von diesem Gesichtspunkte die Anordnung der ersten Scenen. Gehts auch nicht den nächsten Weg, so geht es doch in Serpentinen, wo jeder Schritt aufwärts weiteren Blick gewährt, und nach und nach wachsen aus dem scheinbaren Ritardando, womit die Staatsscene beginnt, jene eigenthümlich complicierten Stimmungen hervor, die die Tragödie verlangt. Das Colorit wird immer trüber, es sammeln sich halbe Worte, zurückgehaltene Seufzer, kurze, jähe Blitze, um

uns in den Herzen tief unter der Oberfläche Abgründe und Stürme ahnen zu lassen, in denen der vordeutende Sinn sich verliert. Vieles, ja schier alles hängt hier von dem Schauspieler ab. Gesicht. Augen, Haltung, die leisen Bewegungen der Hände müssen sagen, was der Mund verschweigt; die Stimme muss das erstickte Flüstern, die heisere Ironie, den Hass. die Verachtung, die zwischen den Zähnen spricht, den halblauten, langgezogenen Klageton, der aus tiefstem Herzen emporsteigt, kennen; kurz, sein ganzes Wesen muss ein Wetterleuchten, ein fliegendes Feuer sein. in dessen hastig wechselndem Licht unbestimmte Schrecken vom Horizont her sich nähern, bis nur noch ein dünner Wolkenschleier sie unseren Augen entzieht. Wie gesagt: dem Darsteller des Hamlet ist hier fast alles anvertraut. Ist er nicht, was der Dichter von ihm erwartet, dann wird es geschehen, dass den mit Blaustift versehenen Directoren und Regisseuren vieles in der Scene theils überflüssig, theils allzu schleppend erscheint, weil die zahllosen Fäden nicht sichtbar werden, die von den Vorgängen zu Hamlet laufen. Besitzt aber jener das Verständnis für seine Rolle, o, wie hängt dann unser Auge an ihm, da sein stummes Spiel uns die Reden des Claudius erklärt! In banger Erwartung irrt dann der Blick von einem zum andern. ob nicht endlich die athemlos lastende Schwüle sich in einem Blitz entladen will, — und da ist auch schon dieser Blitz: Gewitter. Sturm und Blitz — Hamlets Monolog, dieser große, einsame Gesang, in welchem die gesammelte Glut einer großen Seele hervorströmt. Nur ein einziges Wort ist in diesem Monolog eigentlich neu: „Zwei Mond' erst todt — nein, nicht soviel, nicht zwei!“ Sonst ist hier nichts an sich überraschend und neu; jedes andere Wort ist von uns vorgeahnt: die Augen auf Hamlet gerichtet, haben wir es in seinem Ursprung gesehen, da die Anderen es zeugten und Hamlet es empfieng. Aber da nun die mächtigen Schauer wie nach langem unterirdischem Lauf aus der Tiefe hervor-

brechen, welche künstlich inscenierte plötzliche Überraschung könnte sich ihnen an Wirkung vergleichen? „Zwei Mond' erst todt — nein, nicht soviel, nicht zwei!“ Und jetzt schon sind wir hingerissen, und mächtiger als alles Bisherige bewegt uns ein neues Gefühl: die erste leise Ahnung der Wahrheit und zugleich die Furcht vor dem Augenblick, da Hamlet von der Wiederkehr des Gespenstes erfahren soll.

Was beweist dies aber? Bloß dass Shakespeare die Spannung zu steigern versteht? Ich glaube, noch anderes und mehr. Denn die Wirkung ist, dass zwei widersprechende Empfindungen in uns streiten: das heftige Verlangen, die Bedeutung der Erscheinung zu erfahren — ein Verlangen, desto heftiger, je mehr die Vermuthung sich auf der richtigen Spur bewegt — und der aus dem Mitleid entsprungene, nicht minder sehnliche Wunsch, dass doch dem unglücklichen Prinzen erspart bliebe, seinen Vater als ruheloses Gespenst zu sehen. Wie sehr aber kommt es in der Tragödie gerade auf diese Empfindungen an! Wer möchte den Zuschauer jetzt noch der nackten Neugier beschuldigen? Nicht heißhungrig, sondern mit angstvoll gespannter Erwartung, in Mitleid und Rührung, lauschen wir dem Kommenden entgegen; wir sind also mit einem Worte in tragischer Stimmung, noch bevor Hamlet sich seiner Tragik vollauf bewusst ist — und jetzt, jetzt erst lässt Shakespeare den Horatio zur Mittheilung erscheinen!

Ich wohnte einmal auf der vierten Gallerie einer Hamletvorstellung an: meine Nachbarn, ein junges Paar aus dem Volke, waren beide zum ersten Mal in einem Theater. Das junge Weib begann zu zittern, als Horatio und seine Genossen auftraten. „Jetzt werden sie's ihm sagen, Franz!“ flüsterte sie angstvoll. Sie kannte nicht den Wert ihres Wortes; solch' ein schlicht mitfühlendes Wort ist ein Lorbeerblatt für den Dichter — denn ja, jetzt werden sie's ihm sagen, jetzt wird er handeln müssen, jetzt beginnt der ungeheure, tödtliche Kampf.

Es ist seltsam, dass diese doch so klare Scene fast auf allen Bühnen schlecht gespielt wird. Alle Sinne des grausigen Erlebnisses voll, kommen die Freunde zu Hamlet; aber in dem Gespräche, das ihrer Mittheilung vorausgeht, ruft Hamlet plötzlich schmerzvoll: „Mein Vater! Mich dünkt ich sehe meinen Vater!“ Forschend, tastend sozusagen, in halblautem Tone und die Augen auf Hamlet gerichtet, antworten nun gewöhnlich die Darsteller des Horatio: „Wo, mein Prinz?“ Offenbar sehen sie also darin bloß ein Paar überleitende Verlegenheitsworte, um Horatios Muthlosigkeit zu markiren und das Gespräch mit schonender Vorsicht auf den Geist zu lenken. Marcellus und Bernardo aber stehen kerzengerade dabei, als wäre es auch ihre Pflicht, raschestens an den nächtlichen Graus zu vergessen. Wie lächerlich ungeschickt ist dies! Man lese doch die Stelle — es liegt ja auf der Hand, wie man sie spielen muss. Hamlet hat in furchtbarer Ironie laut aufgelacht, als er von Leichenschmaus und Hochzeitsschüsseln sprach; dann fasst er krampfhaft Horatios Hand und spricht: „Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber getroffen, als den Tag erlebt, Horatio!“ Er spricht fast automatisch, mit tonloser, häufig abbrechender Stimme, aus halbgeöffneten Lippen, die sich während des Redens fast gar nicht bewegen: die Pose ist vielleich ähnlich jener des Sclaven von Michelangelo zu nehmen: Kopf zurückgeworfen, Augen geschlossen, alle Muskeln in Schmerz gespannt.... Nun eine lange bange Pause, und dann kommen die Worte vom Vater. Ihr Sinn ist klar; sie sollen sagen: mir scheint, ich sehe, wie mein Vater vor Gram tausend neue Tode stirbt. Was kann dies nun aber für einen vernünftigen Grund haben, dass Horatio nicht auf diese ihre klare Bedeutung eingeht, sondern sie in ihrem Wortsinn nimmt? Nun denn, der Grund ist der, dass Hamlet selbst dazu Anlass gibt. Denn in frisch aufbrechender Verzweiflung löst er sich jetzt plötzlich los von Horatio; er ringt die freigewordenen Hände, schlingt sie in einander und hebt sie

mit jener natürlichen Bewegung, womit man die Augen vor einem gefürchteten Anblick zu schützen sucht, mit dem Rücken vor Gesicht und Stirne; und indem er zugleich unter den Stößen des heiß lodernden Schmerzes einen Schritt weit über die Bühne zurückweicht, so müssen ja die Freunde, die noch voll sind von dem gestern Gesehenen, nothwendig sein ersticktes Aufweinen missverstehen und glauben, dass das Gespenst jetzt eben wieder erschienen sei. Nicht der eine Horatio, sondern alle drei treten sie deshalb in Action; entsetzensbleich fahren sie zurück, ihre Augen irren durch das Gemach, um nach dem Schreckbild zu suchen, und wie einfach und selbstverständlich ist es nun, dass Horatio die Worte hervorstammelt: „Wo, mein Prinz?“ Wird dies nun so gespielt, so ist auch Hamlets Entgegnung: „In meines Geistes Aug', Horatio!“ nicht mehr fade Antwort auf eine fade Frage, sondern indem es die Freunde beruhigen will, bringt es zugleich Hamlets Betroffenheit über ihr räthselhaftes Erschrecken zum Ausdruck. Für den Jünger aber, der eine Shakespeare'sche Maschine studiert, hat dieser secundenlange Sturm noch einen anderen, eigenen Wert. Denn nicht nur durch bloßen Wortaustausch, sondern durch eine ungewöhnlich starke, lebhafte, wirksame Handlung werden wir nun auf das Kommende vorbereitet — denn wie merkwürdig wirkt diese kurze Secunde des Schreckens auf uns, die Zuschauer selbst! Dieser eine Druck genügt, um alle Schleußen unserer Erinnerung zu öffnen; das Entsetzen der drei Freunde theilt sich uns mit, wir suchen mit ihnen nach dem Gespenst, sehen es wieder „in des Geistes Aug“ umgeben von allem Schauder, der sich daran knüpft, und sind aufs neue ganz und vollkommen im Banne des Dichters. Und jetzt erst sucht sich Horatio zaghaft seiner Mittheilung zu nähern. „Ich sah ihn einst, er war ein wackrer König,“ sagt er stockend; dann schlägt er die Augen nieder, und leise, ganz leise spricht er: „Mein Prinz, mich dünkt, ich sah ihn vor'ge Nacht.“ „Sah? Wen? Den

König, meinen Vater?“ Eine lange, stumme Pause vergeht, niemand wagt dem Unglücklichen in die Augen zu sehen, endlich bricht Horatio das Schweigen — und der Rest ist Handlung.

Von Hamlets Gefühlen in diesem Augenblick zu reden ist überflüssig. Er frägt die Freunde aufs genaueste aus; nichts entgeht seiner Aufmerksamkeit; aus seinen athemlosen Fragen und den Antworten, die er erhält, ersteht vor uns Zug um Zug wieder das Bild der Erscheinung. Ach, wenn er noch zweifeln, wenn er sich sagen dürfte, sie hätten falsch gesehen! Er athmet hoch und schwer, da er einen Widerspruch entdeckt hat. „Geharnischt, sagt ihr?“ „Geharnischt, gnädiger Herr.“ „Vom Wirbel bis zur Zeh?“ „Von Kopf zu Fuß.“ Da lebt die Hoffnung zum letztenmal in ihm auf, denn dann war ja auch das Gesicht vom Visier verhüllt, und woher wissen nun jene, dass es sein Vater war? Der Schauspieler mag diesen außerordentlichen Moment erfassen, wo die sterbende Hoffnung mit letzter Kraft an ein letztes Vielleicht sich klammert. Hamlets Seele hängt an der Antwort, doch Horatio schüttelt muthlos das Haupt — denn das Visier war aufgezogen, nur allzukenntlich das Gesicht. . .

Da nun wirft Hamlet alles hinter sich. Er vermuthet arge Ränke, schnöde Thaten. Sein Entschluss ist gefasst: er gebietet Schweigen und will heut Nachts das Gespenst anreden — „gähnt auch die Hölle selbst und hieß' ihn ruhig sein.“

Und endlich die Nacht. Als er es da erblickt und vor Schauder schier vergeht, als er kraftlos zusammenbricht, dass die Freunde ihn stützen müssen — dennoch, wie es ihm winkt, ringt er wortlos, unbewusst erst mit den Freunden, die ihn zurückhalten wollen, dann wird er sich der lebendigen Hindernisse bewusst, und nicht in traumhafter Exstase mehr, sondern in riesengroß entflammter Energie, als Mensch, der

sich am Handeln gehindert sieht, wo er handeln m u s s. braust er die großen, ehernen Worte hervor:

Mein Schicksal ruft
Und macht die kleinste Ader dieses Leibes
So fest als Sehnen des Nemäer Löwen.
Es winkt mir immerfort — lasst los! Beim Himmel,
Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält!
Ich sage, fort!

Er reißt sich los und folgt dem Gespenst — und dies alles thun, wie Hamlet es thut. heißt heldenhaft handeln.

VIII. Das Hamlet-Räthsel.

Wir sind bei dem Punkte angelangt, wo die Kritik die terra firma verlässt und alles unsichere Vermuthung wird: bei dem sogenannten Hamlet-Räthsel. Die Mittheilung vom Morde ist erfolgt, doch statt seinem Schwure gemäß zu gedenken und zu rächen, thut Hamlet dritthalb Monate lang nichts, und nach Ablauf dieser Zeit bis zum tragischen Schlusse thut er abermals nichts. Allein, wenn man das Factische im Hamlet studiert, bleibt das Unerforschte nicht unerforschlich, und auch der Satz, dass das Denken des Handelns Tod sei, erweist sich dann als ebenso sinnlose wie abgeschmackte Allgemeinheit — denn nicht das Handeln schlechtweg, sondern nur ein hitziges, übereiltes, vielleicht verbrecherisches Handeln wird hier durch das Denken verhindert.

Die Erklärer irren sich eben in den Cardinalfragen. Warum vollzieht er die Rache nicht, da doch der Mord bewiesen ist? fragt die Kritik — wie und was soll er rächen, da der Mord nichts weniger als bewiesen ist? frage ich. Weil er in seinem Charakter zu schwach ist und nicht die sinnliche Stärke des Helden besitzt, erklärt die Kritik — weil er nichts thun kann, nichts thun darf und die Umstände ein vernünftiges Handeln unmöglich machen, meine ich. Denn nicht nur, dass Claudius' Schuld vor dem Schau-

spiel objectiv nicht erwiesen ist, so wirkt auch alles ohne Ausnahme zusammen, um Hamlets subjective Überzeugung von Grund aus zu erschüttern.

Ich sage, es lässt sich einfach, ungeschraubt und Schritt für Schritt der Weg erklären, den Hamlet gegangen ist, um von der Versicherung „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst," bis zu der Einsicht zu gelangen, dass der Geist ein Dämon sein kann. Und zwar muss ich hier betonen, dass in den nachfolgenden Zeilen nichts weit außerhalb des Dramas hergeholt ist. Alles ist in der Dichtung selbst gelegen, nur dass es sich zufolge der Eigenart des Dramas in bescheidener Verborgenheit hält: denn Hamlet soll auf der Bühne handeln, nicht reden. Kein Redeschwall sagt uns, warum ihn etwas zum Thun oder Nichtthun bewegt, wir sehen nur, dass es ihn bewegt und zwei Worte müssen genügen, das Motiv, die treibende Kraft zu verrathen. Solch' ein Motiv ist nicht auf einmal da; es hat sein langsames Werden; tief im Innern, wo der Herd ist alles Handelns, da wächst es und reift und schwillt. Doch nur mit wenigen Wort sagt uns der sparsame Dichter von dieser Genesis mit ihrem qualvollen Sinnen, ihren Gluten und Flammen — denn wozu mehr: das feuergeborene Wort und dazu das Handeln als sichtbare Wirkung, das sind Elemente genug, um das zeugende Motiv vom Keime an durch alle Wandlungen bis zum Ausbruch zu berechnen. Wir sehen nur den Zeiger auf seiner vorgeschriebenen Reise, und das Räderwerk, das ihn treibt, ist vom Verfertiger in ein Gehäuse gethan; aber darum ist das Verborgene nicht minder wie die sichtbaren Theile vorhanden, und gehört völlig ihnen gleich zum Stück. Solch' ein wundersam vollendetes Werk ist nun aber Hamlet, und zwar Hamlet fast einzig und allein in der dramatischen Literatur; die Acte sind das Zifferblatt, in den Monologen sind Radius und Zeiger, die den Kreis der Handlung ziehen, und blickt man in die geheime Maschinerie, woraus der

Held Kraft und Richtung des Umlaufs gezogen. so weiß man nicht. was man mehr bewundern soll: die Weisheit oder die Enthaltsamkeit des Dichters, der solch' ein herrliches Räderwerk von widereinandergestellten Thatsachen. Erwägungen und Gefühlen verschleiert ließ, um nur ihre letzten Ergebnisse, Entschluss und Handlung, auf die Bühne hinauszutragen. Denn nicht die Maschine, sondern die Zeit zu zeigen, ist dort — nicht das innere Ringen der Seele, sondern den Menschen in seinen Handlungen zu zeigen, ist hier der Zweck.

Doch für jetzt genug davon. Hamlet zweifelt also wirklich am Geist? wird man fragen.

Ja, er zweifelt.

Er hält für möglich, dass es ein Dämon sei?

Ja, er hält dies für möglich.

Und er thut dies, trotzdem er selbst versichert hat. es sei ein ehrliches Gespenst?

Gewiss, trotzdem er dies selbst versichert hat, und alles hängt also davon ab, ob er einen vernünftigen Grund hat für diesen Übergang vom Glauben zum Zweifel.

a) Hamlet zweifelt. — Wir behaupten also zweierlei: erstens, dass Hamlet zweifelt; zweitens, dass er zweifeln muss; und zwar muss bemerkt werden, dass der Zweifel von allem Anfang her datiert. Wir haben gesehen — und wer will sich hierin mit Shakespeares Kunst messen? — dass bis auf das unscheinbarste Wort alles, was die drei Freunde sagten, und wie sie es sagten, einen bestimmten Sinn hatte, der es eben zum Werte eines constituierenden Elementes erhob: und wenn nun Hamlet später nachweislich ähnliche und noch stärkere Worte, und mit demselben Ausdruck des Zweifels und Schauders gebraucht, so geht es unmöglich an. sie für charakterlos und nichtssagend zu erklären. Wenn sie nichts beweisen. so weiß ich nicht, was noch Beweiseskraft haben soll.

Erscheint's in meines edlen Vaters Bildung,
So red' ich's an, gähnt auch die Hölle selbst
Und hieß mich ruhig sein.

Sei du ein Geist des Segens, sei ein Dämon,
Bring' Himmelslüfte oder Dampf der Hölle,
Sei dein Beginnen boshaft oder liebreich —
Du kommst in so fragwürdiger Gestalt —
Ich rede doch mit dir.

Was wäre da zu fürchten?
Mein Leben acht' ich keine Nadel wert,
Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist wie es selbst?

Wo führst du hin mich? Red'! Ich geh' nicht weiter!

Was soll nun dies alles bedeuten? Ohne besonderen Grund gesprochen, bloß nur als Phrase gesprochen, könnte es unmöglich anderes bedeuten, als unerträglichen, bauschigen Unsinn. Denn wenn hier ein Sohn sein soll, der seinen Vater mit Recht in liebevoll vergötternder Erinnerung trägt, so passte es ja zu dem Bilde keines von Beiden, dass Hamlet eine Sprache führt, als ob eben dieser sein vergötterter Vater die Absicht haben könnte, ihn an Leib und Seele zu verderben; und folglich wären solche Worte als Phrasen nur Wahnwitz. Da aber Shakespeare keinen Unsinn schreibt, da er keine gedankenlosen Phrasen schreibt, sondern alles, was er thut, mit Grund thut, so wird wohl auch das, was er hier den Hamlet sagen lässt, seine guten Gründe haben — und was kann es für einen besseren geben, als dass der Prinz über die wahre Natur der Erscheinung ganz ebenso im Zweifel ist, wie die anderen?

Aber dann wäre ja Hamlet gar nicht der Philosoph, für den wir ihn hielten?

Der Aufschrei war zu erwarten. Indessen antworten wir rasch und entschieden, und ohne dass wir irgend welches Bedauern dabei empfänden: Nein, das ist er auch nicht —

der Philosoph, für den zu halten man ihm die Ehre erwies, ist er nicht, war er nicht, konnte er nach dem Stande seiner Zeit nicht sein. Und wenn er demnach zum modernen Universitätsmenschen ungeeignet ist, ist er darum gar nichts? „Im Ernst, im Ernst, ihr Herren,“ ist Philosophie ein abgeschlossener Besitz mit bestimmten Glaubensbekenntnissen und Weltanschauungen im Inventare, und muss man einer bestimmten Schule angehören, um philosophischer Kopf, und was uns hier zunächst angeht, ein denkender Mensch und tragischer Held zu sein? Wenn ja, so ist nichts weiter zu sagen, und wir werfen dann nicht nur den Hamlet, sondern auch die früher Genannten: Dante, Milton, Luther, Glanville, Pascal, Henry More, Newton, Gibbon und hundert andere, aus den Reihen der philosophischen Denker, denn sie alle glaubten Wunder, Dämonen und Geister. Von allen diesen es wissen, nur von Hamlet nicht, und ihm allein nicht verzeihen, was man bis auf Locke aller Welt verzieh, das ist also eine ebenso hochmüthige und schulstolze, als dem Beispiele der Jahrhunderte widersprechende Kritik. Und notabene, wenn diese Kritik doch consequent bliebe! Denn von dem modernen Standpunkte aus müsste man über den Geisterglauben ebenso gut wie über den Dämonenglauben die capitis diminutio verhängen; beides ist reinster Wunderglauben, die eine Münze ist nicht minder unphilosophisch und falsch, als die andere, Existenz und Erscheinen eines Geistes ganz so undenkbar, wie Existenz und Erscheinen eines Dämons. Statt dessen was geschieht? Wir sehen statt dessen, dass die Mehrzahl unserer Kritiker Philosophie mit Dämonen gemischt in Acht und Bann erklärt, und in einem Athem ein Toleranzedict erlässt für die Philosophie mit dem Geisterglauben als Zusatz. Wahrhaftig, da verdiente fast noch die dürftige Wissenschaftlichkeit jener Herostratiker den Vorzug, welche den Geist überhaupt von der Bühne verbannen; sie wissen nichts von Wesen und Wirkung der Poësie, aber consequent sind sie wenigstens! Doch es ist

nicht nöthig, diese Angelegenheit allzuweit zu verfolgen. Genug, dass unsere Lehrmeisterin, die Geschichte, und unsere zweite Lehrerin, die Poësie, Art und Wert eines Menschen nicht nach dem Besitz an positiven Einsichten und Erkenntnissen bemisst. Ihnen dünkt der wirkende Mensch mehr, als seine abgezählte Habe, die tiefe Ader reicher, als das ausgemünzte Gold. Der gestrige Fund kann vom Heute, das heute Erworbene vom Morgen übertroffen werden — über Alles groß ist aber der ewig bewegte Quell des Wissens, der suchende, strebende, der philosophische Geist. Darum, wenn uns heute die Menschen vergangener Tage mit den Spuren geistiger Noth behaftet erscheinen, worein sie geboren worden — getrost! so heißt uns dafür die Gerechtigkeit fragen: nicht, wie viel Wissenseinheiten und Wahrheitselemente hat Der und Jener zusammengerafft, sondern hat er Erkenntnistrieb und Denkkraft, und in welcher Potenz hat er sie besessen, und war er in die Weltentrümmer, die sein Auge nach seiner Sehkraft wahrnehmen konnte, eine verständliche Einheit zu bringen bemüht? Gilt dies nun im allgemeinen für die Angehörigen einer wundergläubigen Zeit, um wieviel mehr gilt es nach den von dem Dichter geschaffenen Voraussetzungen für den Hamlet! Fraget welchen Philosophen ihr wollt, fraget auch Shakespeare, ob er übernatürliche Wesen geglaubt, nur fraget es nicht den Hamlet! Ob er glaubte? Nein! Vielmehr nachdem sein Auge unter der Controle dreier anderer vernünftiger Menschen sah, was es sah, wusste er, dass es solche Wesen gibt, und angesichts dieser eclatanten Wirklichkeit war es dann nicht nur natürlicher, sondern geradezu philosophischer zu erwägen, ob die Erscheinung der Geist seines Vaters sei oder ein Dämon.

Aber ob philosophischer oder nicht: wie schaffen wir, wenn er zweifelte, seinen klaren und unzweideutigen Ausruf „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst“ aus der Welt?

Wohlan denn, ein nicht capricierter Richter wird gar nicht begreifen, dass man hierüber ernstlich streitet. Wenn ich in einem und demselben Athemzuge ein und dasselbe Ding für kreisrund und viereckig erkläre, so ist dies ein Unsinn, denn in einem Augenblick kann nur Eines von Beiden meine wirkliche Meinung sein; zu verschiedenen Zeiten aber von einem Ding Verschiedenes aussagen, wenn es nur mit Grund geschieht, ist doch — Gnade uns Gott! — eine erlaubte und durchaus nicht unphilosophische Urtheilsänderung! Weit entfernt, dass ein einziges, sich selbst aufhebendes Urtheil vorläge, sind dann vielmehr mehrere Urtheile aus verschiedenen Zeiten vorhanden, von denen man durch die bloße Thatsache, dass man es setzt, eben nur das letzte für richtig erklärt. Nehmen wir nun darnach das Schema:

1) Ich weiß nicht, ob dies A ist oder B:
2) Ich weiß, dass dies A ist und nicht B;
3) Ich habe mich geirrt und zweifle nun doch, ob dies A ist oder B;

und man hat den Hamletfall in seiner Gänze.

Denn da Hamlet im Anfang nichts wusste, als dass ein Gespenst in Gestalt seines Vaters erschien, so hatte er sehr Recht, dem tieferen Zweifel zu gehorchen und dem rein äußerlichen Beweisstück zu misstrauen — welch' letzteres übrigens bei der übernatürlichen Gewalt eines jenseitigen Wesens „sich zu verkleiden in lockende Gestalt" überhaupt kein Beweis war.

Später aber, mit dem Hinzukommen der mehreren Ueberzeugungsgründe, wurde es anders. Da sah er den Geist! Da zeugten von seinem Vater nicht bloß die Gestalt, sondern auch Stimme, Bewegung und Blick, das Wort voll strenger Majestät, der Ton voll hinreißenden Schmerzes; da hörte er ferner eine Klage, die ihm so glaublich und mit seiner eigenen Ahnung übereinstimmend erschien; da war endlich nur Liebe zu merken, und nichts von jenem Verderben, das man sonst von einem Dämon wohl schon

im ersten Augenblick erwartet. Nehme man dazu, dass Hamlet dies alles im Zustand heftigster Aufregung und Ergriffenheit sah, sozusagen im Dämmerlicht des Verstandes, wo wie am Abendhimmel bei Sonnenuntergang die vorgespiegelten Gegenstände mit magischer Schärfe sich abzeichnen, während das übrige Rund ringsum in Dunkel verschwimmt — und was ist natürlicher, als dass die erschütterte Seele dem Zusammenstoß sovieler Scheinbeweise nicht widerstand und alle Zweifel aufgebend ausrief: „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst!"

Aber wohlgemerkt, das ist nur eine Etappe auf dem schweren Wege; denn unmöglich können Scheinbeweise der erwähnten Art dem Prinzen auf die Dauer genügen.

Dem Laërtes, der viel Leidenschaft und weniger Besonnenheit hat, würden sie genügen. Hat ein Laërtes den Funken, der von solchen Beweisen ausgeht, in sich aufgenommen, so fehlt die Schwerkraft des Verstandes, um ihn zurückzuhalten, und er durchmisst nach erhaltenem Anstoß mechanisch, der todten Kugel gleich, seine mathematische Bahn. Er glaubt, ohne zu fragen, ob er glauben darf. „Man" ist ihm Beweis; man sagt, der Vater sei ermordet worden, man sagt, von Claudius, man sagt, von Hamlet — und jedesmal handelt er zufolge diesem Man. Nicht so aber Hamlet! Ihm gilt keine Leidenschaft, ihm gilt Vernunft, und zwar hat er es bewiesen. Denn Sieg über den Antrieb zur Empörung war es, dass er bei der Eheschließung seinem Munde Schweigen gebot, dass er in Dänemark blieb, und zum Theil auch dass er die Freunde schwören ließ, nichts von der Erscheinung zu verrathen — und alles das, weil es dem Sohne nicht ziemt, die Mutter zu richten und sie öffentlichem Gerede preiszugeben; weil er sich bewusst ist:

Der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln;

weil er der einsichtige Mensch ist, der sich sagt:

Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen.

Mit einem Wort: der Verstand ist bei ihm der Souverän, er lenkt den Willen und gebietet die That, und kein Befehl von außen hat Geltung, sofern er ihn nicht begreift und sanctioniert. Geschieht es nun aber doch einmal, dass dieser Verstand jäh überrascht und gelähmt wird — getrost, so wird er sich bald wieder zur vollen Reife erheben, wird dann die Ursachen der kurzen Täuschung überprüfen und den äußeren Anstoß wie einen Eindringling behandeln, dessen Recht es nicht ist, hier ohne Controle zu wirken. Und so unterzieht denn nun Hamlet sein rasch gewonnenes Vertrauen zum Geiste einer ungemein sorgfältigen Revision, und es ist wohl anzunehmen, dass ihm hiebei zunächst jenes furchtbare Wort wieder in den Sinn kommt, das er selbst in deutlicher Beziehung auf die Mutter gesprochen:

Scheint, gnäd'ge Frau? Nein, ist! Mir gilt kein scheint.
Nicht bloß der düstre Mantel, gute Mutter,
Noch die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz,
Noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems,
Noch auch im Auge der ergieb'ge Strom,
Noch die gebeugte Haltung des Gesichts,
Sammt aller Sitte, Art, Gestalt des Grams
Ist das, was wahr uns kundgibt.

Passte dieses Wort auf die Mutter — o, mit wieviel größerem Grunde ließ es sich von dem unbekannten Wesen sagen, das ihm in Gestalt des Vaters erschien! Dort sagte er: du bist nicht, was du spieltest, und deine Trauer war geheuchelt, und deine Rechtfertigung ist falsch — hier muß er fragen: bist du wirklich, was du scheinst, und deine Trauer echt und die Anklage aus deinem Munde wahr? Welche Congruenz, und wieviel haben wir doch noch von Shakespeare zu lernen! Düstrer Mantel, Farbe des Todes,

Seufzer und Thränen und Gram — Zug um Zug dasselbe Bild hier wie dort, und da sind sie also auch hier wieder, die täuschenden Äußerlichkeiten — nur dass es verzeihlich war, sich von der Heuchelei einer verehrten Mutter foppen zu lassen, während die überweltliche Erscheinung an sich schon, noch ehe sie den Mund zum Reden geöffnet, Zweifel und Misstrauen verdient. Und was nun Hamlet weiter hört und sieht, sind das Beweise, um daraufhin einen Menschen zu ermorden? Anklagen, Bitten, hohe Majestät — Stimme, Bewegung und Blick — das sind Formen und Worte, Geberden, die man spielen könnte, die Claudius später gegenüber dem Laërtes sehr gut trifft, die manch' ein Dämon schon gespielt hat, um den Unglücklichen, der ihm vertraut, zu verderben. Und wenn dieses Verderben heute auch ausblieb, gut, so wartet die geduldige Hölle, und erst wenn ihre Aussaat Früchte getragen, nach vollbrachter ruchloser That, nimmt sie die Beute mit Zinseszins in Empfang. Im Anfange konnte Hamlet noch sagen:

> Mein Leben acht' ich keine Nadel wert,
> Und meine Seele, kann es der was thun,
> Die ein unsterblich Ding ist wie es selbst?

aber jetzt nicht mehr, nachdem der Inhalt jener Geisterklage Blut war. Bedachte nun Hamlet dies alles — und alle seinen Handlungen und Worte zeigen, dass er es bedachte — so war es nicht leicht möglich, dass er noch länger beim Vertrauen zum Geiste verblieb. Ursprünglich war er in Ungewissheit, dann hat er die Unentschiedenheit aufgeben zu dürfen geglaubt — nun er aber die Sache ein drittesmal und ruhiger übersah, da brachen die Stützen des rasch gefassten Urtheils denn doch, und von hundert ernsten Antrieben gezwungen kam er wieder zum ersten Zweifel zurück. Denn wenn schon der Same, die dämonische Natur eines Gespenstes zu glauben, in uns allen liegt, und wenn es nur des Anblicks des schweigsamen Geistes bedarf, um diesen Samen zum Keimen zu bringen, so genügt ein einziges

Wort, um den Gründen für die Wirklichkeit seiner dämonischen Natur „in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben“ — und dieses eine Wort heißt: Gehe hin und tödte.

b) Neue Indicien, alte Zweifel. — Man nehme nun einen ganz gewöhnlichen und alltäglichen Fall: den Zweifel an der Treue der Geliebten. Da steigen in jedem Augenblicke zusammen mit den Anklagen auch die holden Treuebeweise in der Erinnerung auf, und jedesmal, soweit es Menschen gibt. ruft dann das Herz: unmöglich, unmöglich! Denn der Zweifel ist ja eben nur Zweifel und noch nicht Gewissheit; er erschüttert das Sicherheitsgefühl, ohne es todtzuschlagen; er versetzt den ganzen Menschen, Herz und Verstand, in unruhiges Schwingen. aber solange eben die Kraft der früheren Ueberzeugung nicht völlig geschwunden, solange treibt es den Menschen auch noch immer zum verlassenen Gleichgewicht zurück. Nimmt man dazu noch ein fortgesetzt nagendes. leidenschaftliches Interesse, wie bei Hamlet. so ist es klar, dass sich jedes der wechselnden Gesichter, die die Sache zeigt, zutiefst in der Seele einprägt; man trägt sie alle gleichzeitig in der Seele. und trägt sie nicht gleichgiltig wie eine todte Last im Korbe, sondern um rastlos zu prüfen, gegeneinanderzuhalten und zu vergleichen. Und solch' einen mächtigen und qualvollen Moment des Vergleichens bietet der Schlussmonolog des zweiten Actes.

Man hat aus dem ersten und räumlich größten Theile dieses Monologs deducieren wollen, dass Hamlet noch in der Nacht vor dem Schauspiel unbedingt dasselbe glaubte, wie in der Nacht der Geisterscheinung, nämlich dass das Gespenst ein ehrliches Gespenst sei; und der Schluss wäre auch richtig, wenn die Stelle für sich allein dastünde. Indem aber den leidenschaftlichen Selbstanklagen unmittelbar, und zwar energischer, als je zuvor, der Ausdruck des Zweifels nachfolgt, so geht daraus hervor, dass erst beide Theile zusammen den Charakter jener Stürme erschöpfen, von

denen damals Hamlets Herz erfüllt war. Denn zwei feindliche Gedankenreihen, Vertrauen und Misstrauen, sammt allen dadurch aufgeregten Gefühlen, stoßen hier aufeinander, und die Gründe für und wider sind es, die der Prinz knapp vor der Entscheidung noch einmal gegeneinander balanciert.

Wohlgemerkt, es ist knapp vor der Entscheidung, der das Herz in so außerordentlichem Falle unmöglich anders, als mit tiefstem Bangen entgegensehen kann. Wäre es denkbar, dass der Mensch sich in den abgelaufenen zwei Wochen abgekühlt haben sollte, so müssen die zur Ruhe gelangten Erwägungen und Gefühle doch jetzt, im letzten Augenblick wieder zur alten Flamme emporschlagen. Wie ist es aber bei Hamlets subjectiver Verfassung und bei der objectiven Entwicklung der Dinge nur möglich anzunehmen, dass sein innerer Kampf jemals eingeschlummert sei? Den ganzen zweiten Act hindurch gab es nicht einen Augenblick, da nicht diesem furchtbaren Widerstreit reichliche Nahrung zugeflossen wäre; von Moment zu Moment kamen neue Anstöße zur Untersuchung, kamen neue Indicien hinzu; und alles war stark genug, um den Verdacht gegen Claudius zu befestigen, und doch den Zweifel gegen das Gespenst zu entwurzeln nicht stark genug; und jedesmal rief das überschäumende Gefühl: der Geist spricht wahr — und jedesmal, wenn dann der Verstand die Schlussrechnung zog, siegte wieder der unzerstörbare, unerträgliche Zweifel.

Ich will den Kritikern, welche sich über Hamlets Zweifel wundern und die ich doch bekämpfe, zu Hilfe kommen; ich will ihnen sagen, welch' eine Kette von Indicien Hamlet zutage treten sah, ohne dass sie auch nur im Traume etwas davon ahnten.

Er sah:

Dass Claudius im Geheimen Stimmen zur Königswahl warb; dass nicht er der besseren Einsicht des Rathes nachgab, sondern umgekehrt der Rath nicht seiner Intrigue widerstand; dass niemand außer ihm selbst zur zweiten Ehe drängte; dass er Gertruden vom Begräbnis weg zum

Traualtar zog — dass also offenbar Verführung und Ehebruch vorausgieng.

Dann sah er den Geist;

sah, dass sein Vater im Leben nicht Raub noch Mord je begangen, und also nicht deswegen der Geist herumgeht; dass Cornelius und Voltimand mit Frieden aus Norwegen zurückkehren, und der Geist also auch nicht aus dem Grunde der Kriegsgefahr umhergeht;

sah, dass alle Welt an seinen Wahnsinn glaubte, nur Claudius nicht; dass er trotz Wahnsinnes von allen für harmlos gehalten wurde, nur von Claudius nicht; dass dies nicht einmal der Mutter so zur brennenden Sorge ward, wie dem Claudius, dem Stiefvater; dass sogar nicht Wächter, sondern echte und rechte Spione aufgestellt wurden, um die Wahrheit zu erforschen; dass also Claudius durch seine scheinbar zweckmäßigen Maßregeln selbst die Möglichkeit schuf, dass aus seinem Seelenzustand ein Indicium gezogen werde . . .

Der Criminalist weiß, was dies zu bedeuten hat und welch' eine starke Brücke durch solche Elemente zu allen weiteren Folgerungen geschlagen ist. Nichts dankbareres für einen Anwalt, als diese seltsame Übereinstimmung verschiedenster Glieder zusammenzufassen und den Claudius zu richten! Denn erwäget das alles und sagt:

> Warum sein fromm Gebein, verwahrt im Tode,
> Die Leinen hat gesprengt? warum die Gruft,
> Worin wir ruhig eingeurnt ihn sahn,
> Geöffnet ihre schwere Marmorkiefern,
> Ihn wieder auszuwerfen?

Ja warum sonst ist alles das geschehen, als weil ein Mord geschah und weil Claudius der Mörder?

Ich glaube nicht, dass es einem Geschworenen Unehre machen würde, sich bei einer solchen Darstellung der Rührung hinzugeben; und nun denke man, dass zum Schlusse einer so wesentlich verstärkten Indicienreihe noch mahnend und plastisch vergegenwärtigend der Vortrag des Schau-

spielers hinzukommt! Was ist natürlicher, als dass alle Wunden aufbrechen und der Geist wieder wie in jener ersten schrecklichen Nacht zum ehrlichen Gespenst wird? In Pyrrhus sieht der unthätige Sohn des Claudius Bild, in Hekuba das Gegenbild seiner entarteten Mutter, Priamus, das ist der Vater, der unter den Händen eines Mörders geendet — und so kann denn der Schluss alles dessen nothwendig nichts anderes sein, als die Selbstanklage des Prinzen.

Nur muss man sich auch Rechenschaft geben können von dem zweckvollen und psychologisch unübertrefflichen Aufbau dieser Meisterrede. Vom Nächsten zum Entfernteren schreitend geht sie ohne Sprung und Willkür, in normalem Ablauf der Vorstellungen und Gedanken von der Gegenwart zur Vergangenheit zurück — und dort findet sich nothwendig und von selbst wieder die Anknüpfung an den Zweifel. Wäre dieser Schauspieler, sagt Hamlet, des Priamus Sohn, er würde den Pyrrhus augenblicklich tödten; wäre er meines Vaters Sohn, die Rache wäre längst vollzogen. Und ich? Antwort:

1) Ich thue nichts;
2) Ich that nichts;
3) Ich bin und war unthätig, weil ich Taubenmuth hege.

Bis hierher läuft die Linie aufsteigender Erregung, kenntlich auch an dem immer wilder und brutaler werdenden Ausdruck; dann aber ein kurzes Nachdenken, „frisch ans Werk, mein Kopf!“ und die Stimme sinkt in die Tiefe der eigenen Seele hinab, aus welcher fest anschließend und durch das Band der Association verknüpft die neue Gedankenreihe aufsteigt. Denn in diesem kurzen Momente des Nachdenkens hat sich zu der Erinnerung an die bisherige Unthätigkeit die Erinnerung an die wahren Gründe derselben gesellt — und diese Gründe sind ja dieselben, welche den neuen Vorsatz eingeben! Nein, sagt dem Hamlet seine Ueberlegung, nicht Taubenmuth war der Grund meiner Passivität, sondern weil ich dem Geist misstraute; und ich misstraute ihm,

weil ich mir selbst misstraue; weil ich mich schwach, melancholisch und von brennendem Hass erfüllt fühle, so dass mein Blick leicht zu trüben, mein Urtheil leicht zu täuschen ist und der Geist trotz aller Äußerlichkeiten ein Dämon sein kann, der gerade zu diesem Endzweck erschienen. Darum also misstraute ich, darum misstraue ich noch jetzt, und darum eben suche ich nach anderen, stärkeren Beweisen gegen Claudius — denn alle jene entfernten Indicien sind Wegweiser, die mich eine Strecke weit geleiten, aber wie weit ist es noch von dort, wo sie aufhören, bis zum wirklichen Thatbeweis, bis zum Ziele!

Mag also Hamlet hundertmal Momente gehabt haben, da ihm der Geist absolut glaubwürdig erschien, so ist es doch Thatsache — und wie wir später zeigen werden — nothwendige Thatsache, dass dann wieder bitterster Zweifel hervorbrach; denn nicht ein subjectives Empfinden, sondern die objectivste Betrachtung der Dinge leitet zu der Erkenntnis hin, die in den Worten ausgesprochen ist:

Der Geist,
Den ich gesehen, kann ein Dämon sein;
Der Dämon hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern,
Treibt er mich zum Verderben. Ich will Grund,
Der stärker ist.

c) Der Geist in einem Process Hamlet. — Nehmen wir aber an, Hamlet zweifelt nicht; oder noch besser, nehmen wir an, er hätte in jenem ersten Augenblicke seine That gethan, da er wirklich nicht zweifelte. Denn das steht fest: als eben erst der Geist entschwunden war und Hamlet unter dem frischen Eindruck des Ungeheuren zurückblieb, da hätte er besinnungslos seine Pflicht gethan — wäre nur Claudius jetzt zur Stelle gewesen. Allein Claudius war nicht

zur Stelle. gekrönter König. saß er inmitten huldigender Vasallen beim Bankett; und wenn er nun mit seinen Gästen noch immer beisammen sitzt und nicht schlafen gegangen ist. und wenn nun Hamlet hereingestürmt kommt. um ihn zu richten — was wird sich daraus ergeben?

Mehrere Fälle sind dann möglich:

Entweder er tödtet den Claudius. oder er verwundet ihn, oder er erhebt bloß gegen ihn öffentlich Klage wegen Mordes. Verwundet er ihn nur, so kann er, — wozu seine bisherige Melancholie den Schein großer Berechtigung gibt und wozu ja auch später Polonius anräth. — als Wahnsinniger festgenommen werden; und dass er dann rasch im Geheimen aus der Welt geschafft wird. das wird der Kopf, der seine Reise nach England ersann. auch ohne fremden Rath zu besorgen wissen. Ob er nun aber den Claudius tödtet oder verwundet. so ist zunächst zu erwarten, dass die hitzigen Dänen. denen ein einziger Ruf des Laërtes zum Revoltieren genügt, sich auf Hamlet stürzen werden — und man verlässt nicht lebend den Ort, wo man im Angesichte treuer Vasallen königliches Blut vergoß. Denn diese Vasallen wissen ja nicht. dass ihr König ein Mörder. und wenn Hamlet es ruft, so erscheint er ja eben darum wahnsinnig, weil er es ruft. Wenn das aber Rache sein soll. so ist es zumindest ungeschickte und unüberlegte Rache, wobei man selbst und durch eigene Schuld umkommt — und eine solche Rache hat der Vater, der Geist sicherlich nicht gewünscht noch gefordert.

Angenommen aber, Hamlet käme mit dem Leben davon, so heißt es sich vor irgend einer Instanz, Gerichtshof oder Volksthing. verantworten: mithin gibt es in dieser oder in jener Form einen Staatsprocess wegen versuchten oder vollbrachten Mordes an dem König Claudius, und Hamlet muss sich vertheidigen. Wenn er nun zu diesem Zwecke seinerseits zum Ankläger wird. so hat er nur zwei directe Beweise für Claudius' Schuld: nämlich das Geständnis des

Mörders selbst und die Aussage des Geistes. Allein es liegt auf der Hand. dass Claudius nicht gestehen kann, wenn er todt ist, nicht gestehen will. wenn er noch am Leben — und somit bleibt als einziges directes Beweismittel die Berufung auf den Geist.

Erscheint dieser nun in Person vor Hamlets Richtern, so ist alles gut und der Process in zwei Minuten zu Ende, ohne dass sich mit der Tragödie des Mörders eine Tragödie des Rächers verflicht; Hamlet aber wird dann gleich dem Vorbild aus der nordischen Sage das entweihte Diadem aufnehmen. um seine reinere Stirne damit zu schmücken. Wie aber. wenn der Geist nicht erscheint. um für den Sohn zu zeugen? Dann fehlt der Beweis für Claudius' Schuld, und Hamlet — Hamlet ist dann verloren. Er ist dann in dem Falle, wie die Diebe. denen immer Unrecht geschieht: jedesmal werden ihnen von unbekannten Spendern Geschenke gemacht und jedesmal wandern sie dafür ins Gefängnis. Zu allen, auch zu Hamlets Zeiten. man verlasse sich darauf. kannte man den Witz. Bei allem Wunderglauben hätten die Dänen das eine Wunder nicht zu begreifen vermocht, dass ein Todter den Bruder anzuklagen erscheint, den Sohn zu vertheidigen nicht erscheint; dass er die Gruft verlässt. um den Sohn zum Blutrichter zu bestellen. und in der Gruft verbleibt. statt ihn vor dem Blutrichter zu schützen. Unmöglich. sage ich. hätten die Dänen es begriffen, dass ein Geist so herzlos unlogisch und ungerecht sollte handeln können — oder entartet die Seele im Jenseits und gibt es dort gerechte Rache nur. und nicht auch gerechte. rettende Liebe? Erscheint also der Geist zu Hamlets Vertheidigung nicht. so können die Dänen leicht glauben, dass er überhaupt und auch dem Hamlet niemals erschien oder doch keine Klage gegen Claudius führte, und dass also Hamlet nicht in Ausübung einer Rächerpflicht handelte.

Der Schluss steht, aber über die Voraussetzung höre ich lachen. Ob der Geist kommen wird oder nicht — heißt

das nicht, sich den Kopf zerbrechen über die denkbar einfachsten Dinge? Welch' eine Frage! Ganz gewiss wird er kommen!

Schön. Allein ist das wirklich so gewiss? Wir kennen uns wohl im Jenseits sehr gut aus, um dies mit solcher Bestimmtheit zu behaupten, und vermuthlich hat man dafür Beweise, davor der leiseste Widerspruch verstummt? Vermuthlich wird man beim Himmel durch gewisse besondere Mittel einen Urlaub für den Geist erzwingen, und entgegen aller ordentlichen Geistersitte, die zum Erdenbesuch nur die Mitternachtsstunde freigibt, wird der Geist diesmal am hellichten Tag vor Hamlets Richtern erscheinen — bloß weil unserem Gerechtigkeitsgefühl damit geschmeichelt ist?

Doch ich verstehe, solch' äußerliche Gründe müssen nicht verfangen, und wenn Shakespeare nur will, wird der Geist am Ende auch das Sonnenlicht nicht scheuen. Zugegeben; aber wer weiß, ob Shakespeare wollen wird? Und warum sollte er so und nicht anders wollen? Aus Gerechtigkeits*gefühl*? Allein dieses Gefühl als solches muss in solchen Dingen nichts entscheiden wollen; hier gilt einzig und allein der dramatische Zwang, und zwar wählt er so sicher, billig und gerecht den einzuschlagenden Weg, dass sich schließlich auch das Gefühl nicht beleidigt finden wird. Dem treuen Sohne wollte ich die Rettung durch den Geist, den zärtlichen Gefühlen diesen und noch anderen Triumph wohl gönnen, aber nur unter der einen Bedingung, dass mir Triumph und Rettung nicht das Stück verdirbt, indem man mir den wünschenswerten Zweck erreichen hilft vermittelst einer unmotivierten oder mangelhaft motivierten Handlung. Und umgekehrt, wenn die Handlung dem Gesetze der Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit entspricht, dann wird ebenfalls ein Sieg der Gerechtigkeit zu verzeichnen sein, ob auch sonst die Handlung strenger und schroffer sein mag, als das leicht zu täuschende Gefühl im Augenblick es fordert. Wenn deshalb das Eintreten des Geistes

für Hamlet sich als begründete Folge aus den Voraussetzungen der Tragödie ergibt, so ist es sicherlich am Platze, und wir wollen es dann auch gnädig verzeihen, wenn er nicht zur üblichen Geisterstunde, sondern zu aparter Zeit aus der Gruft hervortritt; wenn aber diese Einmischung in dem Vorausgegangenen keinen Grund hat oder demselben vielleicht gar widerspricht, so streitet sie als willkürliches und unmotiviertes Handeln wider das Gebot der Nothwendigkeit, und nicht weil der Geist Geist, sondern weil er gesetzlose Vis major ist, dürfte ihn dann der Dichter nicht wollen und müssten wir ihn von der Bühne verweisen. Den natürlichen und philosophischen Gesetzen zum Trotz mag also Shakespeare Geister erscheinen lassen, wann und wieviel er nur will, nach dem dramatischen Gesetz darf er aber nicht einmal einen, und nicht einmal um die Mitternachtstunde, und nicht einmal zur Befriedigung unserer edelmüthigen Aufwallung uns vorführen, wenn die innere Nothwendigkeit es verbietet. Nun ist es zwar richtig, dass gerade die innere Nothwendigkeit von einem Vater die Rettung des Sohnes, von einem Beleidigten die Rettung des Rächers verlangt — allein sie verlangt es nicht unter allen Umständen und um jeden Preis, vielmehr sind Fälle denkbar, wo ein nicht minder heiliger Zwang dem besten Vater das beste Kind zu retten verwehrt! Ist aber solch' eine starke Gegenkraft vorhanden, so entsteht jenes Verhältnis, das wir alle kennen und das darum in einem Werke des größten dramatischen Meisters umsomehr im Auge zu behalten ist: es gibt dann sozusagen zwei widerstreitende „innere Nothwendigkeiten", und vom Herzen, in dem der Kampf tobt, sagt man dann, es befinde sich in einem inneren Conflict, einem Pflichtenconflict, einem tragischen Conflict.

Und nun sehen wir zu, ob nicht dieser Fall auch beim Geiste im Hamlet zutrifft, und ob es nicht irgend eine Rücksicht gibt, die ihm verbieten will, was Dankbarkeit

und Liebe zu Hamlet gebieten. Das Eine aber steht bereits fest: wenn diese Gegenkraft vorhanden, so war es kein müssiges Kopfzerbrechen. zu fragen. ob der Geist erscheinen wird oder nicht — vielmehr ist es Pflicht eines vernünftigen Menschen, bevor er einen anderen tödtet, sich zu fragen: was will ich thun, wenn mein einziger Thatzeuge sich im Pflichtenconflict mich im Stiche zu lassen entschließt?

Doch wir wollen keine langen Wege machen: der Geist des Königs Hamlet hat Rücksicht zu nehmen auf Gertruden, seine Frau, die durch die bloße Thatsache seiner Zeugenschaft einer unerhörten Strafe preisgegeben wäre, und die doch nach Maßgabe ihres Verschuldens eine viel mildere Strafe verdient.

d) Das Modell der Gertrude. — Wenn eine Witwe eine zweite Ehe eingeht, so ist dies menschlich; wenn sie dies schon nach sechswöchentlicher Witwenschaft thut, so ist es bereits leichtfertig und weckt ob der darin ausgedrückten Lieblosigkeit den Verdacht des Ehebruches; wenn sie aber den Mörder ihres Gatten heiratet. so entsteht leicht der Schein der Mitschuld am Morde — und nun gar erst, wenn sie sich nach so kurzer Trauerzeit preisgibt. Welche Folge muss es also haben, wenn der Geist Gertrudens zweiten Mann öffentlich als seinen Mörder anzeigt!

Doch statt sofort die verschiedenen daraus sich ergebenden Möglichkeiten auszuspinnen. sei uns gestattet, die Erinnerung an einen analogen Fall wachzurufen. der zu Shakespeares Zeit spielte. Ein Mann war ermordet worden, drei Monate hernach hatte die Witwe den Mörder geheiratet, und währerd sie infolge Beweismangels von den Einen für unschuldig gehalten wurde, waren und blieben Andere, und darunter viele erleuchtete Geister, fest davon überzeugt, dass sie an dem Mord theilgehabt habe. Der Fall ereignete sich drei Jahre nach Shakespeares Geburt; mehr als zwei Jahr-

zehnte hielt er ganz Europa in Bewegung; mit leidenschaftlichem Interesse aber, mit einem aus tausend Quellen und Zuflüssen genährten Interesse erfüllte er das englische Volk — denn diese Frau war Maria Stuart.

An ihrem Schicksal wollen wir nun lernen, wie es einer Königin gieng, die in den Verdacht des Gattenmordes gerieth.

Anfang 1567 erkrankte Heinrich Darnley an den Masern. „Aussatz schuppte sich ihm — Wie einem Lazarus mit ekler Rinde — Ganz um den glatten Leib.“ Die Krankheit kam so plötzlich, dass man im Volke angesichts der offenkundigen Untreue der Königin von einer Vergiftung Darnleys durch Bothwell sprach. Um den Verdacht zu beschwichtigen, versöhnte sich Maria mit ihrem Manne. Am 9. Feber 1567 verließ sie das Haus, in dem er wohnte, nachdem sie auffallend zärtlichen Abschied genommen. Um Mitternacht flog Darnleys Residenz in die Luft. Beim Anbruch des 10. Feber fand man Darnleys Leiche, ähnlich wie die Leiche des Königs Hamlet und des Königs im Schauspiel, im Garten — Bothwell hatte ihn ermordet.

Gericht und Parlament sprachen ihn frei — der öffentlichen Meinung war er Mörder. Die Gattin des Ermordeten sprach ihn ebenfalls frei, denn sie ernannte ihn zum Admiral — das Volk rief ihn trotzdem Mörder. Endlich reichte sie ihm am 15. Mai 1567, drei Monate nach Darnleys Tode, die Hand — und nun wurde sie ebenfalls Mörderin genannt und die Nemesis begann ihr Werk.

Bothwell flieht und stirbt — stirbt (lauter Elemente im Hamlet) als Seeräuber, im Wahnsinn, in dänischer Gefangenschaft. Und Marias Strafe? Von Anfang bis zu Ende ist dieselbe zumeist gegen die Gattenmörderin gekehrt.

Man führt sie als Gattenmörderin durch die Straßen von Edinburgh; das empörte Volk verflucht sie ins Gesicht; am 25. Juli 1567 unterzeichnet sie auf Schloss Lochleven

eine schmähliche Abdicationsacte — und das alles ist nur der Anfang.

Zweite Etappe: Mai 1568. Flucht, letzter Aufstand. letzte verlorene Schlacht, und Maria muss heimatlos im fremden Lande mit ihrer Todfeindin unterhandeln. Die Verhandlungen sind ausschließlich politischer Natur, aber da sie nicht nachgeben will, erscheint im entscheidenden Momente wieder der Geist des ermordeten Darnley in den Schranken. Elisabeth hatte ihr anfangs Gastfreundschaft und königliche Ehren gewährt, und auch als sie hartnäckig an ihren Ansprüchen auf den englischen Thron festhielt, konnte nichts daran geändert werden. denn weder politische noch confessionelle Gründe waren stark genug, um die Antastung einer freien und unabhängigen Königin zu gestatten und vor dem Rechtssinn des englischen Volkes zu rechtfertigen — besonders da diese Königin gegenwärtig eine ungefährliche Gegnerin schien. Allein das politische Genie achtet selbst in dem kleinsten Rest einer Gefahr noch immer die Gefahr, und sowie Maria durch ihren Unverstand in den Schein des Gattenmordes gerieth, so verstand die politische Elisabeth umgekehrt im rechten Augenblick die tugendhafte und jungfräuliche Königin zu sein. Welch' tragische Ironie! Alles, was Elisabeth brauchte, Anlass, Vorwand und Schein von Recht, Alles gab ihr Maria selbst mit einem einzigen Schritt — mit einem Schritt, von dem sie alles hoffte, und der sie nun recht- und schutzlos machte für immer. Niemals hatte sie sich so gedemüthigt, als indem sie sich an die Versöhnlichkeit der theueren Schwester wandte und um eine persönliche Zusammenkunft bat — und die jungfräuliche Königin bedauerte, die Begegnung vermeiden zu müssen, solange sich nicht Maria von dem Verdachte des Gattenmordes gereinigt. Wahrlich, es gab für diese Weigerung keinen besseren, gerechteren, menschlicheren Grund — die Folgen aber waren unermesslich. Darnleys Gespenst fanatisierte das ganze tugendherbe

England; nicht die Königin stand mehr der Königin, sondern die Tugend stand dem Laster, der Richter dem Verbrechen gegenüber, und was nun immer in Elisabeths Auftrag geschah — Maria war in den Augen Englands nur noch die Gattenmörderin, und nicht die freie Trägerin einer freien Krone mehr.

Und dann endlich folgten die neunzehn Jahre, in denen Shakespeare und Darnleys Sohn Jakob zu Jünglingen heranwuchsen und Maria Stuart im Mittelpunkte der Angelegenheiten Englands stand. Diese Jahre brachten Gefangenschaft, Demüthigungen, Entbehrung der Tröstungen der Religion; Züge, Gegenzüge und Intriguen; rührende Bemühungen zu Gunsten der Büßerin von Fotheringay, Anschläge katholisch gewordener Lords gegen Elisabeth, Hinrichtungen ohne Zahl, und einen Staatsprocess, wo eine Königin vor Unterthanen stand — und am Morgen des 8. Feber 1587 wurde endlich Maria Stuart selber hingerichtet.

Man gestatte eine kleine Abschweifung. Elisabeth behauptete später vor dem Parlamente, der Vollzug des Todesurtheils sei gegen ihren Willen erfolgt; sie sagte, sie habe das Urtheil unterschrieben, jedoch das unterschriebene noch zurückzuhalten befohlen, und entgegen diesem ausdrücklichen Befehl habe es der Staatsschreiber Davison den Ministern ausgefolgt. Was ist nun die Wahrheit, und wer weiß, warum Elisabeth die Zurückhaltung befohlen? Um das Urtheil noch einmal zu überdenken? Es ist möglich — möglich, dass sie trotz Kronrath und Parlament, trotz Zustimmung des ganzen Volkes, trotz ihres eigenen leidenschaftlichen Hasses, der sie bereits früher Marias Vergiftung planen ließ, doch noch mit dem Gedanken an Begnadigung spielte. Möglich ist es aber auch, dass sie nur eine Verzögerung von zwei Tagen wollte; denn ein zweitägiges Zuwarten nur, und der Morgen des 10. Feber hätte, genau 20 Jahre nach Darnleys Ermordung, das Haupt seiner treulosen Gattin vom Rumpfe trennen gesehen. Shakespeare war damals noch

nicht der große Shakespeare, aber es frägt sich, ob Elisabeth und Burleigh erst seiner Schule bedurften, um sich auf die raffiniertesten Effecte zu verstehen. Vielleicht gefiel es ihren kalten Herzen, einen Dramenausgang von tadelloser Symmetrie zu schaffen; vielleicht schmeichelte ihnen der Gedanke, dass das Schwert der Gerechtigkeit in ihrer Hand nicht nur unerbittlich, sondern auch wie eine Uhr so genau auf Tag und Stunde sein Werk thun sollte. Solch' ein Urtheilsvollzug übt auch, namentlich in glaubensstarken Zeiten, eine enorme Wirkung; der zum Mystischen hinneigende Sinn sucht leicht das äußere Zusammentreffen durch das Spiel höherer Gewalten zu erklären und sieht dann das Urtheil umso eher als Ausfluss des himmlischen Willens an. Der Einsichtige wird von selber im Tod des Verbrechers das Gegenbild des Verbrechens sehen; allein wie viele gibt es, die solchermaßen im Ende den Anfang begreifen? Dem großen Haufen ist die stumme Sprache der Thatsache oft nicht klar und nicht beredt genug, die bloße Umkehr der Situation bleibt ihm oft unverständlich, und will man ihn für sich gewinnen, so muss ihm sehr anschaulich in Erinnerung gebracht werden, dass das Ende ein blutiges nur darum ist, weil auch der Anfang ein blutiger war. Staatsmännische Geister haben dies von jeher begriffen und in diesem Sinne ihre Handlungen populär zu machen gesucht — und was konnte stärker, verständlicher, populärer sein als ein Act, der durch sich selbst besagte: an einem 10. Feber hat die Tragödie mit einem Gattenmord begonnen, an einem 10. Feber schreitet die Gattenmörderin zum Tode . . .

Und vielleicht hat die kälteste Königin auch daran gedacht, als sie die Hinrichtung der Maria Stuart verzögern wollte.

Ich enthalte mich weiterer Combinationen; hier sollte bloß erinnert werden, dass man zu Shakespeares Zeit mehr als zu jeder anderen von Ehebruch mit nachfolgendem

Königs- und Gattenmorde sprach. Volle zwanzig Jahre stand diese Frage im Mittelpunkte des englischen Lebens; sie beschäftigte jedermann, von der Königin bis zum letzten Schiffersknecht hinab. sie beherrschte Politik, Religion und Unterhaltung, sie begriff in sich die Frage von Recht und Unrecht. Krieg und Frieden, Freund und Feind, sie gab die unterscheidenden Merkmale für Gut und Böse und Treue und treulosen Verrath — und eben darum konnte Shakespeare des vollsten Verständnisses seiner Zuhörer sicher sein. Denn dem Publicum, für welches er dichtete, war ja „Hamlet" ein actueller Stoff. und so wusste es auch ohne Erklärung, ob das Erscheinen des Geistes vor Gericht für Gertruden verhängnisvoll war oder nicht. Welch' eine Frage! Was konnte es denn sonst sein, als verderblich im allerhöchsten Grad! Denn das Verbrechen des Claudius enthüllen, hieß enthüllen, dass Gertrude den Mörder geheiratet, und Shakespeares Zeit kannte selbst eine Gertrude, die durch solche Heirat in den Verdacht des Gattenmordes kam und schließlich unter dem Henkerbeil endigte.

e) Gertrudens Gewissen. — Damit sind wir wieder mitten im Stück.

Freilich, man wird die Frage aufwerfen, ob denn nicht der Geist mit der Anklage gegen Claudius die ausdrückliche Erklärung verbinden kann, dass Gertrude unschuldig sei am Morde? Nun kann er das wohl, ja er wird es höchst wahrscheinlich auch thun — aber was ist damit geholfen? Sie wird dann wie Bothwell von Gericht und Parlament freigesprochen werden; aber was hatte Bothwell davon? Beseitigt denn der vor Gericht producirte Beweis den Verdacht? Frägt der Verdacht überhaupt nach Beweisen? Fragte man bei Maria, ob haarklein alles bewiesen sei. als man sie des Thrones beraubte? „Sei keusch wie Eis, sei tugendhaft wie Schnee, du wirst der Verläumdung nicht entgehn" — und wie nun erst. wenn gegen ein Weib die Thatsache vorliegt,

dass sie sich nach sechswöchentlicher Witwenschaft dem Mörder ihres Gatten überlieferte! Jedes Stäubchen wächst in solchem Falle zur Lawine, und wer kann es hindern? Der Geist? Ja was soll er nicht noch alles thun! Er müsste von Haus zu Haus gehn durchs ganze Land, um Verdacht und Empörung zu beschwichtigen; sehr viel, allzuviel für einen Geist müsste er erscheinen, so dass er bald auf Erden heimischer wäre, als im Jenseits — und solch' ein Domicilwechsel, das ist von einem Geiste denn doch ein wenig viel verlangt.

Übrigens, mag sich die öffentliche Erbitterung immerhin beschwichtigen lassen, so gibt es doch in solchen Dingen eine Instanz, die weder Gnade noch Schonung kennt, und das ist Gertrudens Gewissen. Indem ich auf dieses lange vernachlässigte Moment hinweise, muss ich erinnern, dass Shakespeare nicht bloß um die äußeren Schicksale, sondern wesentlich auch um die innerliche Entwicklung seiner Menschen sich kümmert, so sehr, dass bei ihm jeder Mensch sein eigenes Geschick entscheidet. Gertrude hat ein Gewissen, und darum wehe ihr, wenn sie von dem Morde des Claudius erfährt! Es ist nicht wahr, muss dieses ihr Gewissen dann sagen, es ist nicht wahr, dass dein Ehebruch „nur" Ehebruch wie jeder andere war, denn er hat einen Bruder- und Königsmord verursacht. Aus dem sündigen Schlummer geweckt sieht die Königin plötzlich mit unendlicher Schärfe, und sie findet nicht einmal jenen spärlichen Trost, den es bietet, wenn man die That eines Verbrechers auf ein minder grauenhaftes, auf ein menschlicheres Motiv zurückführen kann: sie darf sich nicht einmal sagen, dass Claudius bloß aus eifersüchtiger Liebe getödtet habe. Denn die Liebe kann tödten, um den begehrten Gegenstand zu gewinnen, und die Eifersucht mordet vielleicht eher, als dass sie einem andern den geneideten Besitz überließe — allein Gertruden dreißig Jahre lang dem Bruder gönnen, das war nicht Eifersucht und einer Matrone, der Mutter eines Dreißigers,

zuflüstern: ich liebe dich, das war nicht Liebe. Und so erlitt sie denn doppelten und dreifachen Sturz — denn sie brach die Ehe, brach sie mit ergrauenden Haaren, und brach sie — welch' vernichtende Wahrheit! — für einen, bei dem sie keine Gegenliebe fand! O welch' ein Selbstbetrug! Hätte sie doch dem ersten besten Fremden eher trauen dürfen, als dem Claudius! Umflossen von dem Glanze einer Krone mochte sie vielleicht einen Wildfremden noch blenden — nimmermehr aber den Mann, der in die Nähe des Thrones gestellt, seit einem Menschenalter ihr Antlitz sah, der die Runzeln entstehen und sich mehren und sich immer tiefer graben sah, die ihr Angesicht bedeckten, und der gar wohl den Abstand kannte zwischen einst und jetzt. Wie, wie konnte sie das Wort Liebe in seinem Munde nur glauben! Aber das Wort war es eben, wonach sie so dürstete, das ihr so wohlthat, das ihr so schmeichelte, das Wort, das ihr wenigstens den Besitz jener Reize vortäuschte, die sie längst nicht mehr besaß. Schwach und unbeständig, müde, in dem alternden Gatten das Bild der enteilenden Jahre und ihrer schwindenden Schönheit zu sehen, voll eitler Sehnsucht jung zu scheinen und so geliebt zu werden, wie man die erste Jugend liebt, gab sie sich hin — und so gab sie aus Eitelkeit für Claudius den edlen Hamlet, für den Schein der Jugend die Jungfräulichkeit der Seele, für den Schein die Wahrheit hin...

Der Leser fühlt wohl, wie es einem Weibe zu Muthe sein muß, wenn sie erkennt, dass sie sich einem kalten, heuchlerischen, lieblosen Manne geopfert; der Volksmund sagt in solchem Falle mit einem schönen, aus Seelengrund geholten Bilde: die Welt bricht ihr zusammen. Allein wie sollte Gertrude bei ihrem eigenen Verluste verweilen, da eine andere, grauenhaftere Nacht sich vor ihren Blicken aufthut! Da Claudius sie nicht liebte, was bleibt dann, als der Schluss, dass er den Mord aus Ehrgeiz begieng, und wie konnte weiter der Ehrgeiz überhaupt in ihm entstehn, wenn

er sich nicht von ihr geliebt wusste? Denn gleich Maria Stuart und Elisabeth war sie die eigentliche Trägerin der Krone, die „hohe Erbin dieses Staats“; nur durch den Besitz ihrer Hand hatte König Hamlet den Mitbesitz des Thrones erlangt, und wenn er starb, trat keine Thronvacanz ein, sondern der Purpur blieb unverändert in Gertrudens Besitz — was hätte also dem Claudius der Brudermord genützt, wenn er nicht gewiss war, dass durch Gertrudens Liebe das Diadem ihm zufiel? Und so wurde also der Bruder- und Königsmord überhaupt nur durch ihren Treuebruch möglich. Freilich, bei einem Richard dem Dritten träfe diese Herleitung des Ehrgeizes nicht zu; Richard hätte nicht erst der Liebe eines Weibes bedurft, um seine Herrschsucht daran zu entzünden; herzlich wenig hätte er sich um Gertrudens Gefühle gekümmert, und im Nothfalle hätte er Bruder, Schwägerin und Neffen alle miteinander getödtet, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Allein das ist es ja eben, dass Claudius kein Richard war! Von der Krone träumen hieß bei Richard, nach der Krone verlangen, und dem verlangenden Traume folgte blitzschnell die wache That. Verglichen mit dieser elementaren, ohne äußeren Anstoß in Richards Seele selbst erzeugten Leidenschaft der Herrschsucht, war Claudius Ehrgeiz bloß ein von fremder Hand gesetzter Spätling: nach dreißigjährigem, still und genügsam ertragenem Vasallenthum mussten erst Umstände und Gelegenheit und Frauengunst kommen, um den Keim zu legen und emporzuziehen — und gerade dies vollbrachte Gertrude durch ihre sündige Liebe. In *ihrer* Schuld wurzelte alles: sie hatte nicht nur den König Hamlet getödtet, sondern auch den Claudius zum Mörder gemacht...

Man wird sagen, das sei übertrieben hart gedacht, denn nicht Gertrude hatte Claudius zum Mörder, sondern umgekehrt er sie zur Ehebrecherin und damit zu seinem Werkzeug gemacht — und das ist nun wirklich sehr wahr. Aber eben darum sprechen wir hier ja nicht von dem Ur-

theil des Richters, sondern von jenem ihres eigenen Gewissens. Jede Selbstanklage neigt zur Übertreibung — und nun gar erst in solchem Fall! Ich möchte die Frau sehen, die an Gertrudens Stelle sich etwas anderes sagen würde, als: nichts von dem allem wäre geschehen, ja, der Verführer hätte sich überhaupt nicht an mich gewagt, wenn nur ich eine andere gewesen wäre! So muss das eigene Gewissen sprechen, es kann gar nicht anders sprechen, und da entsteht nun die Frage, ob es möglich ist, dass ein Weib mit solchem Schuldgefühle fortlebt? Ich glaube, nicht; ich glaube, sie wird mit eigener Hand das Todesurtheil an sich vollziehen, oder ähnlich wie Ophelia wahnsinnig werden.

f) Gertrude und Maria Stuart. — Es könnte scheinen als befände ich mich hier in einem Widerspruch zu dem früher Gesagten: denn Maria Stuart war doch wohl ein solches Weib, und doch lehrt die Thatsache, dass sie ungerührt die Last ihrer Schuld ertrug? Doch mit Verlaub, so wie Gertrude, und in solchem Falle wie diese war Maria nicht, und darum ist sie weder wahnsinnig noch Selbstmörderin geworden. Nicht die 25jährige Maria von 1567, sondern die 45jährige von 1587 hatte Shakespeare vor Augen, das ist der erste Unterschied, und Hamlet definiert ihn auch vortrefflich:

Nennt es nicht Liebe, denn in eurem Alter
Ist der Tumult im Blute zahm; es schleicht,
Und wartet auf das Urtheil . . . . .
Wilde Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern,
So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie Wachs, und schmelz' in ihrem Feuer hin;
Ruf' keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff stürmet, da der Frost ja selbst
Nicht minder kräftig brennt und die Vernunft
Den Willen kuppelt.

Für Maria sprach also wenigstens die Unüberlegtheit der Jugend, die heiße Gewalt der Liebe. Doch was bei ihr natürlich, das war unnatürlich und unentschuldbar bei einer alten Frau, die bloß Eitelkeit, nicht Leidenschaft mehr hatte. Und dann, welch' ein Unterschied zwischen den betrogenen Männern hier und dort! — Denn dies erklärt sehr wesentlich, warum Maria vor dem eigenen Gewissen eher Stand halten konnte, als Gertrude. Darnley war zügellos, wild, brutal, unwert der Liebe, unwert der Krone, die die Liebe ihm gab. Er quälte Maria mit seiner Eifersucht, dann mit seiner Herrschsucht, und dann stellte er sich selbst in die erste Reihe ihrer Verfolger – und so verkehrte er allmählich ihre Liebe in Hass, d. h. in jenes Gefühl, welches am wenigsten die Reue aufkommen lässt. Einer hasserfüllten Frau, die sich von dem Geschöpf ihrer Gnade misshandelt sieht, ist das Ärgste nicht so arg, als was sie an der Seite dieses Mannes leiden muss. Sie wird aufathmen bei seinem Tod — und dieser erste tiefe Athemzug der Freiheit vergisst sich im ganzen Leben nicht mehr — und hört sie dann, dass er durch Mord von der Hand ihres Geliebten gefallen, so wird neben dem Schrecken über diese Entdeckung doch ein anderer Gedanke noch stehn: denn ihre Exstase wird geneigt sein, in dem Mord ein Mittel zu sehen, das Himmel oder Hölle gesendet, um ihn für ihr Martyrium zu strafen. Gewiss, wenn dann der Rückschlag erfolgt und die Folge des Mordes sich auch gegen sie wendet, dann schwindet die erste Exstase und Maria sagt sich schließlich auch von dem blutbefleckten Bothwell los; aber der Hass — der Hass, der mit dem Todten nicht zu Grabe gieng, flammt gerade darum mit vermehrter Heftigkeit empor. Wie sie dem Lebenden geflucht, so flucht sie nun auch dem Todten; wie sie ihn die Quelle ihrer bisherigen Leiden genannt, so nennt sie ihn nun den Quell ihres neuen Unglücks; nicht sich, sondern ihm, und zwar ihm allein gibt sie an ihrem Ehebruch und dem daraus geflossenen Morde die Schuld, uud nicht in ihm,

sondern in sich erblickt sie das beklagenswerte Opfer der Tragödie. Mit solchen Gefühlen im Herzen trotzt man aber — eine gewisse Lebenskraft, wie Maria sie hatte, vorausgesetzt — dem Ansturm einer ganzen Welt, und im Sterben noch spricht man, frei von Reue, das heroische und hasserfüllte Wort:

Regierte Recht, so läget ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin euer König.

Und nun, ist Gertrude in dem gleichen Falle? Wie anders war gegen Darnley gehalten der tapfere Hamlet!

Er war ein Mann. nehmt alles nur in allem:
Ich werde nimmer seinesgleichen sehn.

Seht, welche Anmuth wohnt auf diesen Brauen!
Apollos Locken. Jovis hohe Stirn,
Ein Aug' wie Mars zum Drohn und zum Gebieten,
Des Götterherolds Stellung, wenn er eben
Sich niederschwingt auf himmelnahe Höh'n:
In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt!

Solch' trefflicher Monarch!
So seine Gattin liebend,
Dass er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren!
O. welch' ein Abfall!
Von ihm, dess' Liebe von der Echtheit war,
Dass Hand in Hand sie mit dem Schwure gieng,
Den er bei der Vermählung that — erniedert
Zu einem Sünder, von Natur durchaus
Armselig gegen ihn!
Hieng sie doch an ihm,
Als stieg der Wachsthum ihrer Lust mit dem,
Was ihre Kost war —

und doch machte sie sein königliches Bett zum Lager für Blutschande und verruchte Wollust; doch ward ihre Lust,

gepaart mit einem lichten Engel, des Götterbettes satt und haschte nach Wegwurf, bis Mord daraus entstand — wie sollte Gertrude das ertragen?

g) Gertrudens Selbstverurtheilung. — Doch ich verstehe: es ist keine Frage, dass alle Bedingungen und Antriebe zur furchtbarsten Reue und Selbstvernichtung objectiv vorhanden sind — allein ist Gertrude auch das Weib, diese Reue zu fühlen?

Und darauf eben antworte ich: Ja! Sie hat gesündigt, ist aber nicht verloren. In jener Scene, wo Hamlet ihr ihre Schuld vorhält, hört sie Worte. wie sie vielleicht kein Sohn je seiner Mutter gegeben.

Was für ein Teufel
Hat bei der Blindekuh euch so bethört?
Scham, wo ist dein Erröthen! Wilde Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern!

Solch' eine That,
Die alle Huld der Sittsamkeit entstellt,
Die Tugend Heuchler schilt, die Rose wegnimmt
Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn
Und Beulen hinsetzt; Eh'gelübde falsch
Wie Spielereide macht; o eine That,
Die aus dem Körper des Vertrages ganz
Die inn're Seele reißet und die süße
Religion zum Wortgepränge macht.
Des Himmels Antlitz glüht — ja diese Feste,
Dies Weltgebäu, mit trauerndem Gesicht,
Als nahte sich der jüngste Tag, gedenkt
Trübsinnig dieser That.

Nein, zu leben
Im Schweiß und Brodem eines eklen Betts,
Gebrüht in Fäulnis! buhlend und sich paarend
Über dem garst'gen Nest . . .

Ich wiederhole, wann wurden je einer Mutter von ihrem eigenen Kinde solche Worte gesagt! — und wie ist da Gertrude ganz Reue und Verzweiflung, und wie rührt und erschüttert jede Antwort aus ihrem Mund:

O Hamlet, sprich nicht mehr!
Du kehrst die Augen recht ins Inn're mir,
Da seh ich Flecken tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen!
O, sprich nicht mehr!
Mir dringen diese Wort' ins Ohr wie Dolche.
Nicht weiter, lieber Hamlet!
O, Hamlet, du zerspaltest mir das Herz!

Man muss festhalten, das Gertrude keine Heuchlerin ist — und am wenigsten bei dem vorliegenden Anlass. Während dieser Unterredung sprach aus ihr in jedem Augenblicke das echte, unverfälschte Gefühl: zuerst der Zorn beim Empfange, dann die Todesangst, da er sein Schwert zieht, dann entsetzliches Herzeleid, da sie ihn im Paroxismus des Wahnsinns glaubt — und so ist auch, was sie endlich in diesem rapiden Wechsel der Gefühle auf seine stürmischen Klagen erwidert, abermals ein Ausbruch echten, ehrlichen Gefühls. „O Hamlet, sprich nicht mehr! Nicht weiter, lieber Hamlet!“ — ist das todte Rede? ist dies die Sprache einer Maria Stuart, und hat Maria je so in sich selbst geblickt? War es Reue, dass sie auf Lochleven, im tiefsten sittlichen Sturze, keinen anderen Gedanken hatte, als aus dem Käfig auszubrechen, um dem eigenen Sohn den schmachvoll eingebüßten Thron wieder abzujagen? Als die stolze Volumnia vor Coriolan in die Knie sank, da wuchs sie über sich selbst hinaus; hier aber liegt ein armes, schwaches, sündhaftes Weib, vernichtet und in sich selbst gebrochen, ganz vor dem eigenen Sohn im Staube, und in diesem Augenblick tiefsten Falles küsst sie die strafende Hand, beugt sich den Schlägen und nennt

den Engel der Rache noch, wie sie ihn in den goldenen Tagen der Unschuld genannt, weil er trotz Claudius ihr lieber Hamlet geblieben und weil ihr Muttergefühl wenigstens unvergiftet geblieben ist — und diesem Weibe sollte die Reue fremd sein? Und notabene, sie hat nur erst Vorwürfe wegen Ehebruchs und der raschen Heirat gehört! Erzählet ihr nun vom Morde — erzählet ihr davon vor, und nun gar erst nach geschlossener Ehe, und fraget euch, was mit ihr geschehen wird. Ins Kloster gehen? Für eine Sünderin mit solchem Schuldbewusstsein ist es dann zu wenig und zu spät! Nein, sie findet ihre Strafe vorgezeichnet in Opheliens Geschick: weil der Geliebte ihren Vater getödtet, wird Ophelia wahnsinnig und stirbt — wenn Gertrude erfährt, dass der Geliebte ihren Gatten getödtet, o, so kommt Wahnsinn und Tod auch über dieses noch unverhärtete Weib!

h) Gertrudens Schuld und Strafe. — Wir haben also den Richterspruch der öffentlichen Meinung und jenen des eigenen Gewissens kennen gelernt: die erstere würde auf Schande und könnte auf Tod erkennen — das eigene Gewissen würde aber auf Beides erkennen, trotzdem Gertrude dem Morde selbst ferngeblieben ist. Wie wird nun aber das Urtheil desjenigen lauten, dem bekannt ist, dass sie von der Unthat nichts wusste?

Die objective Gerechtigkeit hat darauf nur Eine Antwort: Freispruch vom Mord.

Ja es häufe eine Frau soviele fluchwürdige Voraussetzungen als nur möglich: sie gestehe ihren Hass gegen den Todten, gestehe, ihm den Tod gewünscht, ja selbst seinen Tod geplant zu haben — und doch geht sie frei, soferne sie nur diesen Mord nicht gewusst noch gewollt. Denn der letzte Grund und Zweck der Gerechtigkeit gestattet für die Lehre „Aug um Aug, Zahn um Zahn“ nur die allerstricteste Interpretation; Tod als zugemessene Strafe darf nur denjenigen treffen, der wissentlich Tod verschuldet hat, und wenn die Strafe das Maß des Verschuldens über-

schreitet, so ist sie nicht Recht mehr, sondern Unrecht. Wir heute nennen das human und milde; es ist aber wohl zu bedenken, dass diese Milde und Humanität aus kräftigerer Quelle stammt, als aus dem Gefühlsleben eines verweichlichten Jahrhunderts. Diese Selbstbeschränkung der Strafgewalt, was ist sie anderes, als ein Ergebnis derselben rigorosen Gerechtigkeit, die den Strafwürdigen nicht schont — nur dass eben die Rigorosität nicht einseitig bloß im Strafen besteht. Strafen, wenn zu strafen ist, abwägen, wie zu strafen ist, doch vor allem prüfen, ob zu strafen ist, das allein ist Gerechtigkeit; und darum ist sie unverändert die gleiche, ob ihr Schwert auch gesenkt bleibt — ob sie in dem einen Falle die Schuld im Verhältnis zur Strafe bemisst, oder ob sie ein andermal, zwischen sittlichem und rechtlichem Verschulden unterscheidend, den Spruch fällt: wessen du angeklagt bist, bist du nicht schuldig, und wessen du schuldig bist, darüber bin ich Richter. Geschehen kann es dann, dass ein schuldbeladener Mensch straflos bleibt — aber wohlgemerkt, nur straflos im juristisch-technischen Sinne. Hat aber das Wort Strafe einen umfassenderen Sinn, heißt Strafe überhaupt jede üble Folge eines Verschuldens, o, so ist es auch nicht nöthig, dass die schwertbewehrte Gerechtigkeit überall selbst zuschlägt, denn in diesem Sinne betrachtet gibt es eine nicht minder strenge und sichere Gewalt, die in den Dingen selbst wohnt: es ist die unerbittliche und unabwendbare Ananke. Ueber den Mord richte also das Schwert, und vor diesem wird Gertrude freigehn; allein über Charakter und sittliche Schuld sitzt die Natur selbst zu Gericht, die eiserne Nothwendigkeit, die nicht verzeihen kann, die keine Handlung ohne Folge kennt und

. . . . . deren allgemeine Predigt
Des Lasters Straf' ist und die immer rief
Vom ersten Treubruch bis zum heut' geahndeten:
Dies muss so sein!

Die Sache steht also folgendermaßen: Auch wenn der Mord geheim bleibt, ist Gertrudens Strafe unausbleiblich, weil die aus Verrath und Treulosigkeit hervorgegangene Ehe von Natur aus das Verderben in sich trägt; kommt aber der Mord auf, so wird Gertrude nicht bloß für die eigene, sondern auch für die Schuld des Claudius, nicht bloß als Ehebrecherin, sondern auch als Gattenmörderin büßen, indem die allgemeine Stimme oder das eigene Gewissen sie vernichtet; und sie verdient doch in gar nichts diese schwerste aller denkbaren Folgen ihres Treubruchs! Denn mag sie sich nach ihrem subjectiven Gefühl immerhin als Gattenmörderin erscheinen, so müssen wir uns doch darüber klar sein, dass auf ihr nicht nur nicht Klytämnestrens, sondern nicht einmal Marias Schuld ruht. Denn dass sie die ältere war von Beiden, dass sie einen Mann betrog, den sie hätte vergöttern sollen, und dass sie aus nichtiger Eitelkeit betrog, das machte nur ihren Ehebruch verdammenswerter als den der Maria — in allen anderen Beziehungen aber, wieviel weiblicher und menschlicher ist sie da! Während der Hass in Marias Herzen alles Fühlen auslöschte, blieben in Gertruden noch die Reste von Anhänglichkeit, Scham und Reue zurück; während jene schamlos vor aller Welt die Unzucht trieb, floh Gertrude mit ihrem Laster in ein Geheimnis, das niemand ergründete; während Maria, tödtlichen Hass im Herzen, am 9. Feber noch Liebe heuchelte, liebte Gertrude selbst mitten im Betruge noch ihren Mann — sie weinte wenigstens nach seinem Tode, war gleich Nioben ganz in Thränen aufgelöst, sie empfand das Lieblose der raschen Wiederverheiratung und schonte die Ehre doch soweit, dass sie „die bessere Weisheit“ des Kronrathes befragte und durch seine Zustimmung ihre Lieblosigkeit verschleiern ließ. Vor allem aber: sie heiratete, da weder sie selbst noch sonst jemand in der Welt eine Ahnung hatte von dem Mord! Maria wusste bei der Heirat, dass Bothwell für Darnleys Mörder galt; indem

sie also die Ehe eingieng, nahm sie freiwillig die allerwärts offen angedrohten Folgen auf sich, und die Erfahrung lehrt, dass man in den Abgrund hineinfällt, in den man ob blind oder sehend hinabspringt. Hörte denn aber Gertrude ebenfalls, dass Claudius Mörder genannt wurde? Niemand hatte es ihr gesagt, niemand, auch Hamlet nicht, sie vor der raschen Heirat gewarnt, zu ihrem Gewissen gesprochen, ihr das Bild ihrer Schande vor Augen gestellt, und so gebürt für ihre Schuld auch nimmermehr Marias Strafe. Sie hat wirklich nur die Ehe gebrochen und die Pietät verletzt, und da ist es Strafe genug, dass das neue Band ihr Bitternisse bringt statt der gehofften Süßigkeiten, dass sie Claudius' Unruhe, Hamlets Hass und den fürchterlichen stillen Kampf zwischen beiden sieht; dass der eigene Sohn ihr ihre Schande vorhält; dass sie ihn als Mörder, Ophelien als Wahnsinnige und als Leiche, die Dänen als Empörer sieht. Und wohlgemerkt, das ist die ganze Strafe nicht, und auch nicht ihr schwerster Theil; der bitterste Kelch ist für den letzten Athemzug gespart — für einen einzigen Augenblick nur, aber für einen solchen, der grauenhaft und herzerreißend ist. Denn Zug um Zug tritt in diesem einen Momente die Strafe nach dem ganzen Umfang des Verschuldens sammt allen daraus entstandenen Folgen ein: Gertrude hat durch ihre Untreue den Tod ihres Mannes bewirkt — sie bewirkt dadurch auch den eigenen Tod; sie hat einen Mörder geliebt — es ist der Geliebte, der sie ermordet; sie hat dem Claudius zuliebe einen Engel verrathen — sie erkennt, dass Claudius ein Teufel; sie hat dem Schein gelebt — jetzt im letzten Augenblick sieht sie die Wahrheit. Aber — und das ist eine der großen reformatorischen Thaten dieses unsterblichen Gedichtes: weil Gertrude sündigte ohne zu wissen, was Claudius an ihrem ersten Manne begangen, darum stirbt sie auch, ohne es zu erfahren, nur damit sie sich nicht Schuld daran gebe — der Rest ist Schweigen. Oder wär's nicht genug daran, und

soll sie gar, bis ins Grab hinein von Fluch und Schande verfolgt, mit dem Gefühle einer Gattenmörderin sterben? Alles, was an guten Geistern im Menschen wohnt, Rechtssinn und Sittlichkeit und Vernunft empört sich dagegen, denn dies wäre nicht Recht mehr, sondern Unrecht.

i) Poëtische Gerechtigkeit. — Zu Shakespeares Zeiten und lange nachher noch hat es keine billigen Richter gegeben; der Mensch war eine Sache, und diese todte, wertlose, ungeliebte Sache wurde in die für alle gleich bestimmte Strafform hineingepresst, und in allen Processen litten Unschuldige sowie die Schuldigen aller Grade dieselbe Aechtung, dasselbe physische und moralische Weh. Gedenken wir dessen, so ist es bei Betrachtung der Causa Gertrude, als wären wir mit einem Schwunge vom Mittelalter zu Voltaire und Rousseau, zu Sonnenfels und Beccaria versetzt. Noch können wir nur erst einen Bruchtheil der Tragödie übersehen, Schuld und Sühne einer einzigen der handelnden Personen; aber was uns aus diesem Bruchstück entgegenleuchtet, ist ja das Ideal einer ausgleichenden Gerechtigkeit! Einer Gerechtigkeit notabene, die nichts von transcendentaler Verschwommenheit an sich hat, einer consistenten, praktischen, brauchbaren Gerechtigkeit, die zu charakterisieren es keines überreizten Wortes, keines bewundernden Stammelns und Außersichseins bedarf! Bedenken wir nun aber auch, dass wir es hier nicht nur mit dem Richter, sondern auch mit dem Dichter zu thun haben. Dem Dichter wäre es freigestanden, von den hunderttausend möglichen Folgen, die der Ehebruch haben kann, irgend eine beliebige, und so auch jene zur Darstellung zu wählen, wo man eine Ehebrecherin als Gattenmörderin verurtheilt, die an dem Morde unschuldig ist; und hätte Shakespeare dies gethan, so könnte man nicht sagen, dass er die Natur nicht nachgeahmt habe. Allein mit der Nachahmung der Natur ist eben nichts gethan, wenn sie nicht gemäß einem künstlerischen Zweck erfolgt; und wenn es

gerade des Dichters Zweck ist, die streng abwägende Gerechtigkeit zu zeigen, und er ließe gleichwohl die blinde Nothwendigkeit über die Grenze der Billigkeit hinaus walten, so stritte er ja wider sich selbst. Dann hätte er allerdings etwas Wirkliches, aber nicht dasjenige aus der Wirklichkeit nachgeahmt, wessen er allein für sein Drama bedurfte. Darum wäre es unkünstlerisch von Shakespeare gewesen, die Ehebrecherin in diesem Stück härter büßen zu lassen, als sie nach Schuld und sittlichem Stande verdient; die Kunst hätte dann sagen müssen: das ist nicht Kunst, das Recht; das ist nicht Recht, und beide vereint: das Stück entspricht nicht seinem Zweck. Sowie es nun aber Shakespeare gemacht hat, zeigt sich in Gertrudens Geschick aufs Reinste der Einklang zwischen dem Walten der Natur und den Forschungen der Vernunft, zwischen Gerechtigkeit und Ananke — denn einerseits nimmt das Schicksal durchaus natürliche und nothwendige Wege, und anderseits verhängt es über die Schuldige nicht weniger und nicht mehr, als sich mit Recht und Billigkeit verträgt. Diese vollständige Uebereinstimmung der beiden Gewalten ist aber dasjenige, was allein den Namen poëtische Gerechtigkeit verdient. Man spricht oft von poëtischer Gerechtigkeit in solchem Sinne, als würde die Kunst eine Gerechtigkeit benöthigen und fordern, die essentiell verschieden ist von jener, die uns überall sonst vernünftig und recht dünkt. Es liegt aber auf der Hand, dass dies falsch ist, dass es begrifflich nur Eine Vernunft und Ein Recht geben kann, und dass Bühnenjustiz und Dramenmoral umsoweniger als etwas Eigenes erachtet werden sollten, als ja der Bühnenvorgang, dem sie gelten, ebenfalls nichts anderes ist, als bloß eine Abspiegelung des wirklichen Lebens. Wenn wir also von poëtischer Gerechtigkeit sprechen, so kann dies nicht heißen, dass hier die Begriffe und die Beurtheilung von Gut und Böse anders sind als im wirklichen Leben, sondern es heißt nur, dass sich das Recht im Drama auf jene besondere

Weise vollzieht, wie sie der Aufgabe der Poësie gemäß ist, Handlungen und ihre nothwendigen Folgen zu zeigen. Es tritt kein Gerichtshof zusammen, der den Spruch fällt, und doch treten — bloß durch die eigene Schwerkraft der Handlung — alle jene Folgen ein, und mit solcher Nothwendigkeit und genau in solchem Ausmaße treten sie ein, wie wenn der weiseste Richter im vollsten Bewusstsein sie zugemessen hätte. Dies ist poëtische Gerechtigkeit, und ihr größter Meister ist Shakespeare.

k) Der Geist und Gertrude. — Die Leser erinnern sich des Anlasses zu dieser ganzen Betrachtung. Wir fragten, ob der Geist auch dann zur Rettung Hamlets erscheinen wird, wenn er durch sein Zeugnis wider Claudius auch Gertruden dem Verdachte der Betheiligung am Morde preisgibt. Trotz aller entwickelten Gründe wird man nun doch vielleicht sagen: warum nicht? Schließlich hat Gertrude denn doch eine Pflicht verletzt, Hamlet eine Pflicht erfüllt — Gertrude den Gatten beleidigt, Hamlet den Vater gerächt, und so wiegt auch Hamlets Leben schwerer, als jenes Gertrudens.

Möchte nun ein Geist von dieser Denkart auch der kühlere Rechner sein, so ist doch der Shakespeare'sche Geist der gewissenhaftere und zugleich der tragischere.

Von allen Shakespeare'schen Gestalten hat dieser Geist das wenigste Glück in der Literatur gehabt. Allen anderen Figuren widmete man weitläufige Charakterstudien — er allein blieb das geächtete Nichts, der Theatergeist, den man von der Bühne verwies und in dem man nichts suchte — nicht einmal Charakter. Er hat aber einen Charakter, und zwar als Bewohner des Jenseits sogar einen Charakter von höherer Art. Er ist ein Werkzeug der unwandelbaren Gerechtigkeit, der die Rachsucht fremd ist; nicht ungemessene Rache, sondern Maß für Maß auszutheilen ist sein Amt. Aber hätte er selbst grausameren Befehl, er würde nicht gehorchen, denn er selbst war und

ist großdenkend, voller Barmherzigkeit und gerecht. Nichts als sein irdisches Leben hat ihm der Tod geraubt: ihm ist der Adel der Seele geblieben und neuen Adel gab ihm die Läuterung im Lande der Todten dazu. Wie er selbstlos war im Leben, so ist er es nun auch im höheren Dienste, und wie fände sich das selbstische Element der Rachsucht dazu? Vor allem aber ist er hier nicht nur die Gerechtigkeit, sondern auch die Liebe — denn König Hamlet hat ja Gertruden nicht mit irgend einer mystisch-fremden, unverständlichen Liebe, sondern wirklich, menschlich, von ganzem Herzen geliebt! So sehr „dass er des Himmels Winde nicht zu rauh ihr Antlitz liess berühren;“ so echt, dass seine Liebe „Hand in Hand mit dem Schwure gieng, den sie bei der Vermählung that;“ und so selbstlos und nachsichtig endlich, dass er an sich gar nicht gegrollt hätte, wenn Gertrude nach seinem Tode eine zweite Ehe schloss. Denn er war auch verständig und wusste sehr wohl, dass die Natur den Menschen nicht allzu stark geschaffen und dass es darum unbillig ist, von ihm Uebermäßiges zu erwarten.

Nothwendig ist, dass Jeder leicht vergisst
Zu zahlen, was er selbst sich schuldig ist.

Die Welt vergeht; es ist nicht wunderbar,
Dass mit dem Glück selbst Liebe wandelbar.

So denk', dich soll kein zweiter Gatt' erwerben,
Doch mag dies Denken mit dem ersten sterben.

Und „dreissigmal hat den Appoll sein Wagen um Nereus' Flut und Tellus' Rund getragen“, ohne dass sich in dieser seiner Gesinnung etwas änderte. Die Scheinliebe, die geheuchelte Liebe geht auf Jugend und Kronen aus und flieht mit dem schwindenden Reize — in König Hamlet aber war Wahrheit, er gehörte seinem Weibe um ihrer selbst willen durch alle Wandlungen des Äußeren an, und selbst jetzt noch, da ihr Sündenfall ihm das Leben

gekostet, ist Trauer und Schmerz ihm näher, als zornige Rachsucht. Wer diese schlichte und schönste Art der Liebe nicht versteht, dem ist nicht zu helfen — denn es ist die wahre Liebe. Wo ihr im wirklichen Leben einen Vater, eine Mutter, einen Mann sehet, der um eine Gefallene weint, da haltet stille, denn von solcher Art war der Gram des Königs Hamlet: er muss die Verlorene verloren geben und liebt sie doch ... Aber gerade darum, und weil er in ihr den gefallenen Engel beweint, hat er auch mitleidiges Erbarmen, überwacht sich doppelt, damit ihn der parteiische Schmerz nicht verführe, und sucht mit treuer Gesinnung alles zur Milderung ihrer Schuld hervor. Man wende mir nicht das andersgeartete Verhalten Othellos ein, der doch ebenfalls treu liebte und trotzdem weitab von nachsichtiger Milde die grausame Tödtung begieng. Denn bei Othello kam zu der Leidenschaft der Liebe noch diejenige des Blutes — König Hamlet aber war schon zu Lebzeiten von anderem Schlage, und um wieviel weniger regiert ihn das tobende Blut nun jetzt, da er als Geist überhaupt aller irdischen Leidenschaften bar ist!

Aber, wird man sagen, ist da nicht zuviel hineininterpretirt? Zugegeben, dass ein Geist eigentlich so beschaffen sein müsste, wer beweist, dass dieser Geist auch wirklich so ist? Ganz recht. Was müssen das jedoch für Beweise sein? Müssen sie in dem Drama selbst liegen, müssen es Worte und Thaten sein? Wohlan, Shakespeare hat uns alles das gegeben — den Beweis gegeben, dass der Geist aus tiefstem sittlichen Grunde Schonung für Gertruden verlangt und erzwingt.

l) Auftrag und Pflicht. — Zuvörderst muss ich hier nun wiederum betonen, dass der Geist weder Zeit noch Neigung hat für Wortvergeudung und zwecklose, krafthemmende Gefühlsausbrüche. Er sagt nichts, was er nicht muss, und fordert dieselbe männliche Sparsamkeit auch von andern:

er verlangt Thaten, nicht Gefühle und Worte. Ich weiß nicht, ob man dieser ernsten, edlen Männlichkeit bestimmteren Ausdruck geben kann, als gerade der Geist es thut, indem er gleich den ersten Seufzer Hamlets, der einer weicheren Seele Dank entlockt hätte, mit der kurzen Mahnung unterbricht:

> Beklag' mich nicht, doch leih' dein ernst Gehör
> Dem, was ich kund will thun.

Mit diesem einen Worte hat er allen seinen Ausführungen sein Siegel aufgedrückt.

Sie verdienen, dass man von ihnen dasselbe sagte, was Hamlet von einem anderen Stücke mit den Worten sagt: „Eine Rede liebte ich darin vorzüglich . . . besonders da herum, wo er von der Ermordung des Priamus spricht.“ Sie vertragen keine Vergleichung mit der landläufigen dramatischen Rhetorik. Sie sind frei von Ziererei und sind ungleich mehr schön als geschmückt; sie haben Inhalt und brauchen keine Kunst. Sie sind das Concentrierteste, was sich denken lässt; jedes ihrer Worte hat Bedeutung, hat Grund, verkleidet einen Hauptnerv der Tragödie; sie geben keine Lücke frei für Unwesentliches, für Ornamentales, oder sonst welche rein äußerliche und unsachliche Effecte — und doch „ich erinnere mich, gefällt das Stück dem großen Haufen nicht, es ist Kaviar für das Volk“; und vermöge einer Art stillschweigender Übereinkunft ist es sogar üblich geworden, aus der langen Rede an Hamlet nur den Rachebefehl herauszuhören und alles andere kaum einer ernsten Beachtung zu würdigen, als stünde es eben nur um des declamatorischen Effectes willen da. Inzwischen enthält aber diese Rede in Wahrheit nicht einen einzigen entbehrlichen Satz, und gar was ihr Ende betrifft, so heißt es die ganze Tragödie in Fetzen reißen, wenn man dieses Endes nicht achtet, oder wenn man es auch nur für minder wichtig hält, als das Rachegebot. Denn es ist nicht richtig, dass

mit diesem Einen Gebot der ganze Wille des Geistes erschöpft ist; der Geist sagte noch Anderes und mehr; nicht eine. sondern zwei Personen waren in seiner Klage verfangen. nicht einer von ihnen sondern beiden sprach er darum sein Urtheil aus, und es war also auch eine doppelte Pflicht. die er dem Sohne auferlegte: die Pflicht,

erstens den Mörder zu strafen, und
zweitens die Mutter zu schonen.

Nun müssen wir uns aber neuerlich erinnern. was in der Scene zwischen Hamlet und Gertruden geschieht. Möge man es nicht Anmaßung nennen, wenn wir sagen, dass die bisherigen Erklärer von dieser Scene nur dasjenige wissen, was als todtes Wort ins Ohr fällt; von dem, was in den Seelen vorgeht, und wie da aus hundert verborgenen Quellen machtvoll aufschäumende Wirbel der Handlung ans Tageslicht treten, davon wissen sie nicht viel. Nach dem Schauspiel, nach erbrachtem Beweis, ist Hamlet fest entschlossen, den Vater zu rächen. „Nun tränk' ich wohl heiß Blut!“ sagt er, und wir glauben ihm unbedingt; wir schwören jetzt mit ihm, dass er den Claudius tödten wird, wie sich nur die erste Gelegenheit bietet. Wie er sich nun aber zu der Unterredung mit Gertruden begibt, fasst er noch den Vorsatz, der dem anderen Theil des Auftrags entspricht:

O Herz, vergiss nicht die Natur! Nie dränge
Sich Neros Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich lass mich sein:
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen.

Und zwar ist dieser Vorsatz nicht bloß eine Frucht mechanischen Gehorsams gegen den Geist, sondern wesentlich auch Hamlets eigenem Antrieb entsprungen; denn wir Menschen wissen ja auch ohne Geisterstimme und göttliches Gebot, was das Band zwischen Eltern und Kindern

für Schuldigkeiten schafft, so dass es nicht erst himmelferner Unterweisung bedarf, um uns hierin das Rechte zu zeigen. Damit sind wir aber zu einem Punkte gelangt, wo sich ein Einblick öffnet in den großartigen rationalistisch-reformatorischen Charakter des „Hamlet“, und wo wir erkennen, dass Shakespeare einer der bedeutendsten und tiefsinnigsten Vertreter der Aufklärungsepoche gewesen. Denn das ist gegenüber seiner theologisierenden Zeit das Neue und Merkwürdige an ihm, dass er den Himmel nichts verlangen lässt, was nicht dem Menschen Herz, Verstand und Moral ohnehin mit klarster Stimme gebieten; und darin auch ist er freier und größer als seine Zeit, dass er der Natur ihre Gesetze ablauschend, die enge Bibelmoral bereichert und erweitert. In der Bibel steht nur „Ehre Vater und Mutter;“ für Shakespeare hätte dies Wort aber keinen Sinn, wenn es nicht auch heißen soll: „Habe Nachsicht mit Vater und Mutter;“ und so hören wir es denn in seinem Stücke gleichmäßig von beiden Instanzen, vom Diesseits wie vom Jenseits, vom Menschen wie vom Geist, dass dieselbe Kindespflicht, die den Vater zu rächen befiehlt, auch das Gebot, die Mutter zu schonen, in sich einschließt, und dass es dem Sohne wohl anstünde, lieber zu sterben, als den Dolch gegen die eigene Mutter zu kehren.

Der Vater sagt es, es sagt es der Sohn — und wir dächten, es sagt's auch der heilige Geist.

m) Halt inne! — Doch wie erfüllt nun Hamlet diesen seinen pflichtgemäßen Vorsatz? Zweifellos ist er im Rechte, Gertruden die Ehe mit Claudius vorzuwerfen; denn hat das eben gesehene Schauspiel sie nicht gerührt, was bleibt übrig, als dass der eigene Sohn es versuche, sie zur Reue zu erwecken? Und es gelingt ihm! Denn da sie vor ihm auf den Knieen liegt und ihn anfleht:

O sprich nicht mehr!
Mir dringen diese Wort' ins Ohr wie Dolche —
Nicht weiter, lieber Hamlet!

wer fühlt es nicht, dass Hamlet sie nun in seiner Hand hat und dass sie jetzt willig überall hin folgen würde, wohin Verstand und Güte sie führen! Ein einziger Schritt nur, ein einziges angemessenes Wort, wie Hamlet es vor wenigen Stunden erst zu Ophelien gesprochen, indem er ihr zurief: „Geh in ein Kloster“ — und Gertrudens Reue ist zur thätigen Reue gesteigert, und es wird ihre Lossagung von Claudius erfolgen. . . Und statt dessen was geschieht? Gerade da, wo er nach Pflicht und Vernunft ihr den Weg zur thätigen Reue zeigen soll, beginnt Hamlet von Claudius zu reden:

Ein Mörder und ein Schalk; ein Knecht, nicht wert
Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
Der eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
Und in die Tasche steckte. . . .

Es ist nothwendig an das Alles zu erinnern, weil sonst das Weitere unverständlich bleibt; nun achte man aber wohl auf diese weitere Entwicklung, die so wahrhaft groß und weise durchgeführt ist, dass ich ihr nichts Ähnliches aus dem Bereiche der dramatischen Kunst an die Seite zu stellen weiß. Gertrude beugte sich, solange Hamlets Zorn gegen sie allein tobte; nun er sich aber gegen Claudius kehrt, fleht sie nicht mehr: „O Hamlet, du zerspaltest mir das Herz — nicht weiter, lieber Hamlet,“ sie weint nicht, kniet nicht, kennt nicht mehr Reue und Scham, sondern ein herzzerreißender Aufschrei bricht es aus ihrer Brust: „Halt inne!“ denn — den Verführer und Verderber, sie liebt ihn doch!

Allein — welcher Dichter macht Shakespeare mit sowenig Worten soviele rapide Wandlungen und Steigerungen nach? — damit ist's auch bei Hamlet um den letzten Rest der Selbstbeherrschung geschehen. Und sagt ihm dieses „Halt inne,“ dass Engel selbst nichts vermöchten gegen ihre Liebe, gut, dann soll sie die ganze Wahrheit erfahren! Und wie Gertrude an Scham und Reue, so vergisst er an Vorsatz und Pflicht, er ruft: „Ein geflickter Lumpenkönig...“ und —

Und ahnt man denn gar nicht, wie das nächste Wort lauten würde? Es würde erzählen von Claudius schnödem, unerhörtem Mord, und um dies zu verhindern, um Hamlets abgestumpften Vorsatz zu schärfen, erscheint jetzt der Geist. Denn Hamlet hat Dolche geredet — er soll nicht auch Dolche brauchen; zum ersten Mal hörte Gertrude jetzt den Claudius Mörder nennen — es soll auch das einzige Mal bleiben; das vage Wort allein verrieth ihr noch nichts — auch weiterhin soll ihr der ganze Umfang der Wahrheit, die ganze Folge ihres Verschuldens verborgen bleiben, und Hamlet soll der ihm auferlegten Pflicht eingedenk sein, die nicht nur darin besteht, den Vater zu rächen, sondern auch die Mutter zu schonen. Alles frühere duldete der Geist, denn es ist gerecht, dass die Königin, ihrer eigenen Schuld ins Antlitz sehend, leide; doch dass die Ehebrecherin sich auch des Gattenmordes anklage, das duldet er nicht, und darum erscheint er dem Hamlet. Und zwar erscheint er trotz des „Halt inne!“ Denn ihn kann nicht beirren, was Hamlets Vernunft schier aus den Angeln hob; ihn gilt nur das Recht, welches sagt, dass Gertrude, selbst wenn sie den Mörder liebt, doch nicht zu büßen hat für fremde Unthat. Ja wer weiß, der Himmel, der jeden Seufzer des Sünders zählt und ihm jede Thräne ins Buch der Versöhnung einträgt — vielleicht sieht der gnadenreiche Himmel selbst im „Halt inne!“ ein reinigendes Wort, das er der Unglücklichen als Tugend rechnet; vielleicht spricht er:

Und bist du nicht ein herzlos eitles Weib, und hast doch nur aus Liebe gefrevelt, so werde dir darum doppelt mitleidiges Erbarmen zutheil — denn nur, wer liebeleer ist, findet keine Gnade.

n) Der Geist im tragischen Conflict. — So denkt also der Geist und beweist durch die That, dass er zu gerechtem Beginnen gekommen, und dass es etwas mehr denn Declamation war, als er dem Sohne scheidend zurief: „Befleck dein Herz nicht, dein Gemüth ersinne nichts gegen deine Mutter.“ Und nun sollte er gar selbst thun, was er dem Hamlet zu thun verbietet?

Aber — und damit kehren wir zu den Cardinalfragen des Processes zurück — was soll er denn sonst thun? Den Sohn retten, indem er die Gattin — die Gattin schonen, indem er den Sohn opfert? Ist nicht innere Nothwendigkeit und heiliger Zwang hier wie dort? Verdient Hamlet als Mörder des Claudius — Gertrude als Gattenmörderin zu sterben? So oder so gehandelt, beides ist Unrecht, und wie soll sich der Geist also entscheiden?

Ich — ich weiß es nicht.

Und ich weiß es selbst dann nicht, wenn ich den in Capitalfragen unstatthaften Opportunitäts-Standpunkt acceptieren wollte, dass das eine Recht, das eine Leben minder wichtig und kostbar sei, als das andere. Denn es ist gar nicht wahr, dass Gertrudens Untergang das kleinere Übel wäre und dass Hamlet ob seiner Pflichterfüllung die vorzüglichere Rücksicht verdient. Auch der Pharisäer that seine Pflicht und wurde darum doch vom Heiland gescholten, und wir wissen alle, dass es eine Art der Pflichterfüllung gibt, die hart an das Verbrechen streift. Wenn ein Sohn seinen Vater rächt, so wollen wir es loben; wenn er aber nachher, um sich zu retten, den Grund seines Handelns öffentlich preisgibt, und dadurch die eigene Mutter dem blutigsten Verdachte überantwortet, dann wenden wir uns schaudernd

vor solcher Erfüllung der Rachepflicht ab, und — und dann sind eben die Wagschalen zwischen Mutter und Sohn in der Gleiche, und wer wird jetzt noch behaupten wollen, dass Hamlets Leben kostbarer sei als jenes Gertrudens? Nein, vielmehr befindet sich der Geist, wie immer man die Sache nehmen mag, in einem inneren Conflict, einem Pflichtenconflict, einem durch und durch tragischen Conflict: denn es geht um das höchste Gut des Jenseits, ums Recht, und um das Kostbarste, was für ihn die Erde hat, um Tod und Leben der beiden theuersten Personen. Und zwar ist es, wie ich wenigstens die Sache ansehe, ein unlösliches Wirrsal. Ich versuche das Letzte, ich denke mich an die Stelle des Geistes und suche die Stimme meines eigenen Herzens zu belauschen — vergebens! und wie will ich es nun wissen und vorraussagen, wie ein anderer, der Geist, sich in solch' verzweifeltem Falle benehmen wird? Und eben darum gibt es auf die Frage, ob der Geist zur Rettung seines Sohnes erscheinen wird, nur Eine Antwort: die Antwort, dass gar nichts gewiss ist. Die Gerechtigkeit selber weiß nicht, was hier Recht ist.

o) Umkehr gegen Hamlet. — Es ist also immerhin möglich, dass der Geist erscheint, es ist aber auch ebenso zweifelhaft; und wenn er nun wirklich der Rücksicht auf Gertruden den Vorzug gibt, und nicht erscheint — welches Gesich that dann die Tödtung des Claudius? Als was muss sie gelten, wenn nicht nachgewiesen ist, dass sie in Ausübung einer Rachepflicht erfolgte? Überflüssige Frage! Dann ist Hamlet selbst in dem allgemeinen Urtheil, was in seinen Augen Claudius ist:

Ein Mörder und ein Schalk, ein Knecht, nicht wert
Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
Der eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
Und in die Tasche steckte.

Nicht Claudius, sondern Hamlet wird dann Königs- und Verwandtenmörder genannt, Ehrgeiz nennt man das Motiv seiner That, ein plump ersonnenes Märchen, dass ihm der Geist sich gezeigt und zur Tödtung des Claudius Auftrag gegeben. Und wenn in Hamlets Klage gegen Claudius die Anklage inbegriffen war, dass Gertrude die Treue verletzt und dadurch den Brudermord veranlasst habe, so wird das öffentliche Urtheil auch hier eine Umkehr vornehmen und sagen: Es werde niemandem Schonung zutheil, der nicht die eigene Mutter geschont hat — Hamlet aber hat seine Mutter der Schande geziehen und dem Verdachte des Gattenmordes preisgegeben.

p) Die Schwurscene. — Doch halt, so ganz von aller Welt verlassen ist Hamlet ja nicht! Was braucht es den Geist, was der persönlichen Dazwischenkunft des Vaters, da er doch das Zeugnis hat seiner Freunde Horatio, Marcellus und Bernardo?

Allein hat er es wirklich, oder vielmehr, kann ihm irgendwie nützen, was er daran besitzt? Denn es existiert doch von ihnen der Schwur, nie bekannt zu machen, was in jener Nacht des Grauens sich ereignet!

Was hat es nun für Bewandtnis mit diesem Schwur? Wir können darauf kommen, wenn wir die Scene im Zusammenhange mit der ersten Scene betrachten. Es ist merkwürdig und charakteristisch für den künstlerischen Scharfblick unserer Kritik, dass sich noch niemand gefragt hat, warum in aller Welt Shakespeare den Geist zuerst drei fremden Menschen erscheinen lässt, da es doch für den Geist der bequemere und beschleunigtere Processgang wäre, sofort vor den berufenen Rächer zu treten. Wir haben nun gezeigt, dass es dem Dichter nicht bloß um einen starken ersten Accord, sondern auch darum zu thun war, unsere Vermuthung über den Grund der Erscheinung von der richtigen Spur — dass sie nämlich einen Mord

ankündigen könnte — abzulenken. Allein es war noch eine andere, gebieterischere Erwägung, welcher Shakespeare gehorchte. Denn nachdem er bewiesenermaßen mit nichts anderem, als eben nur mit dem Geist die tragische Handlung beginnen konnte, und nachdem ihm daran gelegen sein musste, uns sofort mit dem ersten Ansturm zum Geisterglauben hinzureißen, so musste er sich auch sagen, dass zu solchem Zwecke die Freunde bessere Medien waren als Hamlet. Den schweigenden Geist, den sie sehen, mögen wir toleriren, selbst wenn unser Glaube noch nicht sattelfest ist; mit Hamlet aber müsste er reden — und uns zwingen zu hören, da wir noch belächeln, was wir sehen, was hieße dies sonst, als bei uns mit Gewalt die ärgerlichste Stimmung erzeugen? Nicht zu vergessen, dass die Freunde unbetheiligt sind, Hamlet betheiligt, sie Fremde, er Sohn, sie unbefangenen Geistes, er verdüstert, verbittert und nach wochenlangem Hass und Schmerz zu finsteren Einbildungen disponiert. Das heißt also: da er in allem, sie in gar nichts präoccupiert sind, sind sie uns die wertvolleren, verlässlicheren Bürgen. Hamlet würde gleich Marcellus und Bernardo zu hören bekommen, dass er an Hallucinationen leide, aber nach seiner herabgestimmten seelischen Verfassung mit weit größerer Berechtigung als diese; er würde die Erscheinung nicht angreifen noch verfolgen, und uns also auch nicht ihre geisterhafte Körperlosigkeit und Volubilität aufs sinnfälligste demonstrieren; er würde nicht zweifeln und besiegt werden, wie Horatio, und also mit seinem Glauben nicht dieselbe Wirkung erzielen wie dieser — und so gibt denn Shakespeare durch die Einführung der drei Freunde unserem Geisterglauben hundertfach reißenderen Schwung, als er es durch die Zusammenführung der beiden Hauptpersonen allein zu erreichen vermöchte, und man begreift, dass in einem solchen Falle die Gewinnung des Zuschauers für die unreale Voraussetzung selbst ein Theil ist der sachlichen Fundierung der Handlung. Allein wohl-

gemerkt, es handelt sich nicht nur um uns, sondern auch um Hamlet. Denn Hamlet fühlt selber, dass die Nacht in seinem Innern, der allgemeine Aufruhr seines Wesens zu schrecklichen Entschlüssen und Einbildungen hintreibt; auch er weiß es, dass es nichts einfacheres und alltäglicheres gibt, als dass „Schwachheit und Melancholie“ Hallucinationen erzeugen; und da er also selbst einer Gewähr dafür bedarf, dass das Gesehene nicht Sinnestäuschung sondern Wirklichkeit gewesen, so besteht für Shakespeare umso größerer Zwang ihm in den Freunden Zeugen zu geben. Fassen wir dies nun zusammen, so hat also die Einführung der drei Freunde den folgenden Zweck: sie ermöglichen einen ersten starken Effect, lenken die Vermuthung über den Zweck der Erscheinung auf falsche Bahnen, reifen unseren Glauben an Geister, und bestätigen dem Hamlet selbst die Realität des Gesichtes. Nach Erreichung aller dieser Absichten musste aber der Dichter nothwendig darauf bedacht sein, das durch die Mitwissenschaft so vieler Personen gefährdete Geheimnis wieder in Sicherheit zu bringen, und da gibt es eben kein anderes Mittel, als dass sie Schweigen beschwören. Der Schwur hat also zunächst ebenfalls einen technischen Zweck; er ist eine Art Verschluss; er soll den Riss verdecken, den der Dichter um der damit verbundenen größeren Vortheile willen in dem sonst einheitlichen Gusse anbringen musste. Nun ist es aber im höchsten Maße sinnreich, wie Shakespeare solche Nothscenen behandelt. Es gibt nichts Ungeschickteres, als wenn der Poët seinen technischen Apparat so nackt und hölzern bloßlegt; plaudern, und dann schwören lassen, dass nicht weiter geplaudert werden wird, das ist die Mache eines Stümpers. Aber so verkleidet darum Shakespeare das Gerüste und gibt ihm Fleisch und Seele, er erhebt den Hilfsmechanismus zu einem lebensvollen, organischen Stück und wirft die Motivierung der Scene auf die Schultern zweier fühlender Wesen. Denn was ist einfacher und natürlicher, als dass Hamlet sowohl wie der Geist im

ureigensten Interesse das tiefste Schweigen fordern, weil Hamlets Sicherheit und der Erfolg der Nachforschungen davon abhängt? Und so wird für sie aus ihren Gründen zur absoluten Nothwendigkeit, was für den Dichter aus seinen Gründen bloß nützlich und bequem ist; und darnach kann nun auch niemand behaupten, dass der Schwur bloß dasteht, weil es dem Dichter so beliebte. Nein, sondern es wird nun vielmehr der Eid zu einem wichtigen Factor der Handlung, der alle kommenden Entwickelungen nothwendig beeinflusst.

Und worin besteht diese seine Wirkung? Sie besteht darin, dass sich Hamlet sagen muss, dass es für die Freunde unmöglich sein wird zu reden. Denn es ist zwar richtig, dass es viele gebrochene Schwüre gibt, und möglich ist es auch, dass Hamlet die Freunde des Schweigens entbindet; allein diesmal ist der Schwur geleistet nicht nur dem Hamlet, sondern auch dem Geist, und dieser Eidforderer gewährt nicht mehr die Erlaubnis zum Reden. Vor den Richtern will er um Gertrudens willen nicht erscheinen — den Zeugen aber wird er erscheinen, ihnen allein wird er sichtbar erscheinen, um sie an Verrath und Eidbruch zu verhindern. Woher wir das wissen? Weil er dem leidenschaftlichen Hamlet in der Scene mit der Mutter in ganz derselben Weise erscheint, und die Raison ist in beiden Fällen dieselbe: er will nicht und darf nicht wollen, dass Gertrude von seiner Wiederkehr aus dem Grabe erfahre.

q) Die Zeugen. — Unter den drei Freunden gibt es nur einen einzigen, der kein Schweigen beschworen hat, und das ist Bernardo, und wenn man ihn fragen wird, dann wird er sagen, dass er Hamlet und den Geist niemals beisammen gesehen habe; Marcellus und Horatio aber sind, wie wir soeben gesehen haben, zum Stillschweigen verurtheilt. Gesetzt aber, es fesselte sie kein Eid, und den weiteren Fall gesetzt, dass sie die denkbar günstigste De-

position für Hamlet abzugeben vermöchten, so müssten sie schließlich doch in die gleiche Lage gerathen wie Hamlet: man würde ihnen nämlich, wie die Dinge stehen, nicht glauben, weil solch' eine entlastende Aussage zu den absurdesten Folgerungen führt.

Denn dringender und unabweislicher als je entstünde nach solch' einer Aussage die Frage, warum jetzt der Geist nicht erscheint — was in aller Welt ihn von dem Tribunale des Richters zurückhält, da er sich doch unbedenklich zwei fremden Menschen gezeigt hat. Thut er es, weil er der Freundschaft der Zeugen zu Hamlet vertraut? Aber wer von dem eigenen Blut so schweren Verrath erfuhr, sollte Fremden umsoweniger Zutrauen schenken. Thut er es, weil er erst Inhalt und Wirkung der Zeugenaussagen abwarten und nur im äußersten Nothfall zur Rettung hervorbrechen will? Aber den Sohn lange Todesmartern durchmachen lassen, da ein Schritt, ein Wort zu seiner Rettung genügt, wäre unmenschliche Bequemlichkeit, wäre höchst unväterliche Reserve. Oder endlich, hält sich der Geist darum fern von dem Plan, weil er Gertrudens Schicksal im Auge hat? Aber dann hätte er ja schon, indem er den beiden Freunden erschien, seine eigene schonungsvolle Absicht vereitelt, und wenn er nun trotz physischer Abwesenheit im Zeugnis der Freunde vor Gericht steht, und wenn Gertrude nothwendigerweise durch dieses Zeugnis ebenso ruiniert ist, wie durch das Wort aus seinem eigenen Munde, wie gleichgiltig ist es dann für ihr Schicksal, ob er nun persönlich kommt oder nicht kommt! Wie sehr nun der Richter auch nachdenken mag, so wird er doch keinen anderen möglichen Grund entdecken können, aus dem sich diese passive Haltung eines Vaters erklären ließe, und was ist dann das in seinen Augen für ein Vater, für ein Geist! Ja dieser Geist eines weisen und erhabenen Königs wäre dann ein unnatürliches und unglaubliches Ding, ein unvernünftiges und beleidigendes Wunder, das nicht nur allen

Vorstellungen von Verstorbenen, sondern den Vorstellungen von der Geisterwelt überhaupt und von der im Jenseits herrschenden Verstandeskraft und Moral auf das kräftigste widerspricht. Hier wäre das Wunder, dass ein verständiges Wesen nach Erhebung in eine höhere Welt unverständiger sollte werden, ungeschickter gegen seine Absicht sollte handeln können, als nur irgend ein beschränkter Mensch — dort wäre das Wunder, dass ein guter Mensch nach der Läuterung in einem reineren Reiche sein natürliches väterliches Gefühl abstumpft und einbüßt. Solche Wunder aber, solche der Natur des Himmels selbst widersprechende Wunder glaubten Hamlets Richter, glaubte Shakespeares aufgeklärte Zeit nicht mehr, und wenn nicht drei, sondern tauseud Zeugen sie beschworen. Vielmehr gibt es dann nur einen einzigen zulässigen Schluss und der Richter wird sich sagen: Wenn das Wunder möglich ist, dass ein Abgeschiedener erscheint, so muss es sich angesichts des heiligen Antriebs, den Sohn aus Lebensgefahr zu retten, nicht nur wiederholen können, sondern nothwendig wiederereignen. Und wenn also das Vorhandensein dieses sittlichen Zwanges behauptet wird, und der Geist bleibt aus Gründen, die keine Gründe sind, doch aus, so müssen wir entweder glauben, dass der Himmel, dieser gnadenreiche Urquell aller Vernunft und Moral, des hellsten Widersinns fähig ist, oder wir dürfen gar nichts von den Zeugenaussagen glauben. Das heißt also, es ist nicht wahr, dass der Geist irgend jemandem erschien und einen Rachebefehl aussprach, und man hat es vermuthlich mit einer Verschwörung zu thun, um durch Mord und falsches Zeugnis dem Hamlet zur Krone zu verhelfen! Der ganze Effect solch' einer durchaus entlastenden Aussage ist also nur der, dass jetzt statt eines Angeklagten ihrer drei vom Schwerte des Richters bedroht werden.

Und nun bedenke man, dass dieser Fall für Hamlet der denkbar günstigste ist und dass es auch nur ein an-

genommener Fall ist. der in Wirklichkeit gar nicht statt hat — denn in Wirklichkeit sind die drei Freunde gar nicht in der Lage mit Hamlet durch dick und dünn zu gehen. sondern ihre Aussage muss, was die Summe der thatsächlichen Behauptungen betrifft, gar weit hinter der seinigen zurückbleiben. Denn das ist es ja, dass ihr Bericht ihn nur bis zur Pforte des Geheimnisses begleitet und gerade vor der Hauptfrage abbricht; das ist es ja, dass sie der allein entscheidenden Unterredung mit dem Geiste nicht beiwohnten, dass einer von ihnen, Bernardo. Vater und Sohn überhaupt nicht zusammen gesehen hat, und dass also beim besten Willen niemand bestätigen kann, dass Hamlet wirklich den Rachebefehl vom Geiste erhalten! Und was nützt denn nun also dem Prinzen die Aussage der treuen Freunde? Aber es ist thöricht, jetzt noch überhaupt von Nutzen zu sprechen, da das Verderben, das positive, unausweichliche Verderben bereits vor der Thür steht. Ja, lernen wir von Shakespeare, wie sich das tragische Netz ungeheuer zusammenschließt. so dass alles, was dem Menschen zu frommen scheint, ihn nur tiefer in den Untergang hinabzieht! Wir brauchen des processualisch-dialectischen Apparates nicht mehr, um dem Richter die vollste Glaubwürdigkeit der Zeugen darzulegen: er darf ihnen glauben, denn als Freunde Hamlets und als Entlastungszeugen geführt, haben sie Thatsachen mitgetheilt und Worte gebraucht, die den Prinzen vernichten. Es ist wahr, dass sie das Gespenst gesehen haben, und wahr auch, dass sich dasselbe dem Hamlet gezeigt hat; aber muss dieses Gespenst, weil es nicht Krieg gekündet haben kann, darum nothwendig eine Anklage gegen Claudius bedeuten? Gibt es außer Mord und Krieg kein Drittes, was eine Erscheinung sollte bedeuten können, und sind nicht gerade in den Zeugendepositionen Elemente darin, welche auf dieses fragliche Tertium hinweisen? Und nun, nachdem der Angeklagte vermöge seines Interesses, der Richter vermöge seiner Pflicht. der Kritiker aus Interesse und Pflicht jedes, selbst

das kleinste Wort ängstlich controliert hat, wird es plötzlich allen klar, dass die Zeugen unabsichtlich, in der Hitze der Rede, mit den Worten Spuk, Schreckgestalt, Schreckbild, mit der Erzählung, wie sie den Geist angriffen, mit den Bemerkungen über das Aussehen des Geistes das Geheimnis dieses Processes verriethen: denn mit alledem legten sie dem Richter die dringende Vermuthung nahe, ob das Gespenst nicht ein Dämon gewesen. Und wie das nun alles furchtbar bis ins kleinste hinab genau zusammenstimmt! Denn wer wollte sich noch jetzt wundern, dass die Erscheinung dem Prinzen im letzten und schwersten Augenblick die rettende That versagt! Ein Dämon und retten? Ein Dämon erscheint, verlockt, verführt ins Verderben — und rufst du dann, nachdem er seinen Zweck erreicht, unter dem schwebenden Beil um Hilfe, o, so erscheint er nicht!

r) Urtheil. — Aber dann ist auch Hamlets Handlung nicht Rache, sondern Mord. Sie wäre kein Mord, wenn er den Geist in unerschütterlich festem Glauben für seinen Vater gehalten hätte; denn dann würde der Richter annehmen, dass Hamlet sich, um in der Juristensprache zu reden, in der Person des Auftraggebers geirrt hat, und dass also ein Irrthum mitunterlief, der ein Verbrechen in der Handlung nicht erkennen ließ. Allein die Zeugen und immer wieder die Zeugen! Sie erzählen von Hamlets Zweifeln vor und während der Begegnung mit dem Geist, und Horatio namentlich ist in der Lage, von der Fortdauer dieser Zweifel auch nach der Begegnung zu berichten — und dann liegt aber auch der Gedankenprocess, aus welchem Hamlets That hervorwuchs, klar zutage. Er tödtete, obschon er ungewiss war, ob die Erscheinung ein Dämon oder ein Geist — er wollte also tödten, einerlei, ob sie ein Dämon oder ein Geist; wenn es Erfüllung einer Rachepflicht sein sollte, war es ihm recht — wenn es Befriedigung des Hasses oder Ehrgeizes sein sollte, war es ihm ebenfalls recht; wenn es

sich als Bestrafung eines Mordes erweisen sollte, gut, so wollte er dies — wenn es sich aber selbst als Mord herausstellen sollte, so wollte er auch das. Mit Einem Worte, er dachte sich: Ich sehe alle Fälle voraus und riskiere es für jeden Fall. Wusste er nun solchermaßen, dass ein Irrthum über die Erscheinung wohl möglich, und wollte er die That auch für diese Eventualität, dann kann eben von einem befreienden Irrthum, der ein Verbrechen in der Handlung nicht erkennen ließ, keine Rede sein, der Richter wird vielmehr die böse Absicht mit dem technisch-criminalistischen Namen als dolus eventualis qualificieren, und Hamlets That ist dann einfacher, nackter Mord.

Und jetzt blicke man in zusammenhängender Kette auf den ganzen Verlauf des Processes zurück. Welche Verschlingungen! Welch' ein Netz! Welch' reißende Wirbel! Der Geist erscheint nicht — dann gibt es keinen directen Beweis; die Freunde schweigen — dann gibts auch keinen möglichen Indicienbeweis; sie wollen reden — dann mahnt sie der Geist an den Schwur; er hindere sie nicht, so dass sie reden dürfen — und dann sagen sie, dass er vielleicht ein Dämon war; sucht Hamlet das Nichterscheinen des Geistes zu erklären, so bekennt er, dass er sich der Kindespflicht bewusst war, und steht als Muttermörder da; schweigt er von Gertruden, nun, so wird der Richter das Nichterscheinen des Geistes erst recht aus dessen dämonischer Natur deducieren, und dann steht Hamlet als Königsmörder da — in jedem Falle also ist er verloren.

IX. Der letzte Spruch.

Wir sind mit dem Process zu Ende, aber noch ist es nicht jenes Ende, welches wir suchten. Für den regelrechten forensischen Gang mag es genug sein, den Verurtheilten sterben zu sehen, nicht aber für jenen höchsten, den tragischen Process, der außer vor der gerichtlichen auch noch vor einer anderen, heiligeren Instanz spielt und anders ab-

schließt, als mit der von einem äußeren Forum verhängten Verurtheilung und Strafe. Denn wenn vielleicht die Schlüssigkeit eines Beweises den logischen, das daraus abgezogene Urtheil den Rechtssinn befriedigt und hunderterlei Bestandtheile des Stoffes den Poëten beschäftigen und zur Behandlung reizen — was fängt doch mit alledem der tragische Dichter an, so lange ihm das eigentliche tragische Element fehlt, der Träger der Tragik, der Mensch, in dessen Innern sich der Erkenntnis- und Vernichtungsprocess abspielt, der Mensch, der nach langer Blindheit zu tiefster Einsicht gelangend sein eigener Richter wird und sich selber den Tod wünscht, zu dem er sich verurtheilt! Ich hoffe, man wird nicht übersehen wollen, dass ich hier keineswegs über jene Gattung von Trauerspielen aburtheile, die nicht zu diesem Schema passen, aber tragisch im Shakespeare'schen Sinne sind sie nun einmal nicht. Wenn Jean Calas unschuldig stirbt, wenn Giordano Bruno und Huss mit dem Bewusstsein in den Tod gehen, dass sie die Wahrheit geliebt haben und dass die Finsternis siegt, wenn in welcher Form immer das Gute der Gewalt des Bösen unterliegt, dann bieten diese Martyrien wohl düstere und erhabene Schauspiele, aber doch nicht Tragödien nach Shakespeare'schem Begriff. Und nun gar erst einer, dem das Leben so wertlos ist dass er es einer Nadel gleich achtet, der in seinem brennenden Schmerze auf Selbsttödtung sinnt, der todmüde von dem Elend dieses Daseins sich immer tiefer mit der Sehnsucht nach dem Grabe anfüllt!

O schmölze doch dies allzufeste Fleisch,
Zergieng und löst' in einen Thau sich auf —
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord!

Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, dass ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet.

Die uns'res Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel
Auf's innigste zu wünschen.

In Bereitschaft sein ist Alles. Da kein Mensch weiß, was er verlässt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein!

Denkt einer so, was könnte das fremde Urtheil ihm nehmen, solange er vor sich selber besteht, und was ist ihm Erde und Leben, solange er zur ewigen Gerechtigkeit aufschaut und von ihr den tröstlichen Spruch erwartet: du verlierst, was ohnehin zum Verluste bestimmt ist, aber du handeltest fehlerlos, gut und gerecht? Und muss er sterben, so wird er gleich Sokrates und Christus den Tod empfangen, und seine brechenden Augen werden noch sagen: Mir geschieht Unrecht, denn ich habe immer nach Recht gehandelt.

Aber so sterben eben die Helden in den großen Shakespeare'schen Dramen, so stirbt auch Hamlet nicht. Das ist es ja eben, dass wir zeigten, nicht nur was der Richter, sondern auch was Hamlet selbst von dem Falle halten muss, und dass der Richter ihm zurufen darf: Nicht bloß die äußeren Momente der That habe ich festgestellt, sondern in den geheimsten Tiefen deiner Seele habe ich gelesen.

Lasst euer Herz mich ringen, denn das will ich,
Wenn es durchdringlich ist.

„Wenn du je deine theure Mutter liebtest“ — und du liebtest sie einst — dann musstest du an sie denken; musste dieser Gedanke dich hinführen zur Prüfung ihrer Schuld; musste dir klar werden, dass sie keinen Gattenmord begieng; musste die Frage entstehen, ob der Geist der Gerechtigkeit und Liebe sie solchem Verdachte preisgeben will; musste deine Einsicht dir sagen, dass der Geist vielleicht nicht erscheint. Standest du aber einmal so weit, dann sagten dir deine Zeugen, deine Weisen, deine ganze Zeit, ja dann sagtest du dir selbst vernehmlich und laut, die Erscheinung, die dir blutigen Auftrag gegeben, könne

ein Dämon sein, und es bedürfe zur Lösung der Frage, ob ihr Beginnen boshhaft oder liebreich, ganz anderer Beweise als ihres bloßen Wortes. Du brauchtest Grund, der stärker ist.

Spricht nun der Richter so, was wird Hamlet erwidern? Shakespeare hat uns eine unantastbare Voraussetzung gegeben zur Findung der Antwort, und diese Voraussetzung ist, dass Hamlet, von allem anderen abgesehen und ganz einfach und hausbacken gesprochen, ein ehrlicher, wahrheitsliebender, gewissenhafter Mensch ist. Und weil er ein solcher ist, ließe er den Richter nicht zu Ende kommen, sondern würde sich erheben und sagen: Ja, das Alles habe ich gedacht, dem Worte des Geistes habe ich misstraut, nach andern Beweisen nicht gesucht, und dennoch den Claudius getödtet — und so tödtete ich mit dem Herzen eines Mörders.

Jetzt, aber erst jetzt sind wir zu Ende. Zerschlagen wir nun die Form, die uns Dienste geleistet, die Form des fingierten Processes, und es gebe meinetwegen keinen Richter sonst auf Erden, als die Einsicht und das Gewissen dieses Prinzen! Denn:

> Gewiss, der ihn mit solcher Denkkraft schuf,
> Vorauszuschau'n und rückwärts, gab ihm nicht
> Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
> Um ungebraucht in ihm zu schimmeln.

Auch schimmeln sie nicht in ihm, sondern sind lebendig und selbständig thätig. Es bedarf keiner fremden Mahnung, um sie zu wecken, sondern frei und in reichen Strahlen brechen sie aus der Tiefe seines gesitteten Geistes hervor. Es bedarf keines Zweiten, keines Richters, keines Spiegels, um den Charakter der That zu erklären, sondern Hamlet erkennt allein, wie die Dinge beschaffen sind, was er wollen darf und muss. Und nun, sieht nicht diese seine Vernunft, ob sie zurückschaut oder vorausschaut, das Gleiche? Wir haben in dem Processbilde,

das wir bisher aufrollten, auf der Annahme gefußt, dass Claudius getödtet ist und dass mit dem Richter zugleich auch Hamlets eigene Vernunft richtend zurückschaut; nehmen wir jetzt den umgekehrten, den wirklich vorhandenen Fall, die Frage, ob Claudius zu tödten ist, und dass Hamlets berechnende Vernunft vorausschaut — und muss sie nicht nothwendig dort wie hier zu dem gleichen Urtheil gelangen? Blickt sie auf Geschehenes zurück, so sagt sie, du hast gemordet; blickt sie in die Zukunft hinaus, so gelangt sie zu dem logischen, rechtlichen und tiefsittlichen Schluss:

> Tödte nicht den Claudius, denn die Geisterstimme ist kein Beweis, sonst wirst du leicht zum Mörder; und sollte sich das Wort des Geistes später denn doch bewahrheiten, so befreit dich das vor dem Richter, aber nicht vor deinem inneren, und auch nicht vor dem ewigen sittlichen Tribunal; denn dann hast du zwar Rache geübt, aber nicht mit dem Herzen eines Rächers, sondern eines Mörders.

Dies also ist der Grund, warum Hamlet dritthalb Monate lang nichts thut, und ich schließe mit den Worten, mit denen ich die Erörterung des Hamlet-Problems eingeleitet habe: Nichts habe ich außerhalb des Dramas hergeholt, alles ist in der Dichtung selbst gelegen, nur dass es sich zufolge der Eigenart des Dramas in bescheidener Verborgenheit hält — denn Hamlet soll auf der Bühne handeln und nicht reden.

Hat nun aber Hamlet dieses ganze complicierte Gedankengewebe in einem einzigen kurzen Augenblick durchgedacht? Ich verstehe diese spöttische Frage und antworte darauf: Nein! In dem Momente, da der Geist ihn verließ, war er überhaupt wie gelähmt, und mit gutem Grunde lassen ihn auch die Schauspieler ohnmächtig zusammenbrechen; und wie er dann wieder zur Handlungsfähigkeit erwachte, da war es fern von dort, wo Claudius trank. Als

ihn nun die Freunde wieder fanden. da erbebte er zunächst in der doppelten Angst um die Sicherheit des Geheimnisses und um Gertrudens Geschick. und so ließ er die Freunde Schweigen beschwören „aufs Schwert! aufs Schwert!“ Als er sich zur Rückkehr ins Schloss aufmachte. war der Kanonendonner verstummt. das Fest war aus, und Claudius lag unter dem höchsten Schutz. den es für ihn geben konnte. weil in Gertrudens Armen, an Gertrudens Seite in dem heute erst aufgerichteten ehelichen Bett — und so konnte Hamlet in dieser Nacht nicht mehr handeln. Aber als er dann allein blieb die ganze lange Nacht. allein mit der Nacht und seinem Gewissen, da war wohl Zeit für die Arbeit der prüfenden Vernunft. da zog die ungeheure Kette von factischen. rechtlichen und sittlichen Erwägungen. die wir hier beschrieben haben, durch seinen Geist. und als es Tag wurde. durfte er nicht mehr handeln: denn ohne Beweise darf man nicht tödten, und wenn die Beweise dritthalb Monate ausbleiben. so darf man eben dritthalb Monate lang nicht tödten. Und unter uns gesagt: sind denn dritthalb Monate eine gar so erschreckend lange Zeit? Ich habe von Fällen gehört. wo die Polizei jemanden im Verdachte eines Verbrechens hatte und ihn erst nach vielen Jahren fasste. weil eben nicht früher der entscheidende Beweis sich fand — und da will man noch immer behaupten. dass Hamlet seine Zeit auf der Bärenhaut zubrachte?

X. Aufklärung.

Aber es wartet unser. bevor wir in der Handlung weitergehen können. noch eine wichtige Aufgabe. Sowie das himmlische Wesen es dulden musste, dass ein Faust fragte: warum schufst du mich? sowie es der Natur geschieht. dass der Mensch ihren Schoß aufwühlt, um nach dem Grunde zu suchen, warum all' diese Thatsachen, die wir Leben und Wirklichkeit nennen, so und nicht anders

geworden, so treffen Zweifel, Klagen und Fragen auch den Dichter-Schöpfer, und er muss auf jedem Punkt Rede stehen können, warum er die Dinge in seiner Darstellung so und nicht anders gegeben. Die nackte Thatsache ist, dass der Geist weder denen, welchen er unsichtbar blieb, noch jenen, die ihn sahen, etwas beweist; und wie ist dies nun zu erklären — wie zu erklären, dass er nichts unternimmt, um dem Sohne wenigstens den Beweis zu erbringen?

Denn es gibt nichts Selbstverständlicheres im Leben und nichts Wichtigeres im Drama, als dass jedermann ein lebendiges, thätiges Interesse bekunde in Fragen, die ihn innig berühren; und dieses treibende Element in Betracht gezogen, muss sich der Geist als Geist des Ermordeten nothwendig ganz so an der Situation interessiert fühlen, wie Hamlet. Und zwar geht Beider Interesse in derselben Richtung — gegen Claudius; es hat denselben Inhalt — Rache; und es erfordert auch bei dem Einen wie bei dem Anderen eine ungesäumte, wenn möglich blitzschnelle Entscheidung. In einem Punkte unterscheiden sie sich jedoch von einander. Denn der Geist hat an sich selbst erfahren, wofür seinem Sohn noch der Beweis fehlt; der Geist weiß und will darum unbedingt, was Hamlet noch nicht bestimmt weiß und darum nur bedingt will; mit Einem Worte, der Geist will Rache, weil, und Hamlet, wenn Claudius ein Mörder. Überblickt man nun diese einfachen Linien, so ergibt sich daraus mühelos und von selbst, worauf die nächste Absicht der Beiden sich wird richten müssen, denn da Beide gleichmäßig wollen, dass die Rache sich nicht unnöthig verzögere, diese Rache jedoch vom Standpunkte des Einen noch nicht zulässig, vom Standpunkte des Anderen zulässig und sofort ausführbar erscheint, so fließt daraus mit Nothwendigkeit, dass es für Hamlet keinen dringenderen Gedanken geben kann, als raschestens den Beweis zu suchen, und für den Geist, ihn raschestens zu geben. Was ist dies nun aber eigentlich für ein Beweis, den

Hamlet braucht, um die Überzeugung von der Schuld des Claudius zu gewinnen und sich zur Rachethat zu entschließen? Nach dem bisherigen Gange der Untersuchung ist die Sache sehr klar, und namentlich ist es klar, dass es im Grunde gar keines completen Thatbeweises gegen Claudius bedürfte. Denn Hamlet ist ja nur darum unthätig und nicht überzeugt, weil er nicht bestimmt weiß, ob die Erscheinung wirklich ein guter Geist war. Wüsste er, dass sie dies ist, o, so würde er nicht zögern noch zagen, denn dann wüsste er ja, dass ihre Natur von vorneherein jede verderbliche Absicht ausschließt, und dann würde er ihr selbst dann gehorchen, wenn sie gar nichts vom Morde erzählt, sondern einfach gesagt hätte: gehe hin und tödte! Mithin brauchte es bloß einer Kleinigkeit, damit der Geist unbedingten Glauben und sofortigen Gehorsam finde: er muss nur in Hamlet keinen Zweifel aufkommen lassen, er braucht zu dem Äußeren des verstorbenen Königs nur noch dessen gütige innere Natur, oder — da er ja guter Geist ist — seine himmlische Herkunft und Beschaffenheit zu offenbaren. Und zwar wäre es vollkommen begreiflich, wenn er sich damit möglichst beeilte. Denn das Geschäft, einen fehlenden Beweis zu suchen, ist viel zeitraubender, als einen vorhandenen Beweis zu offenbaren, und je rascher also der Geist das gibt, was er hat, desto rascher würde auch der Zielpunkt seines eigenen hochgespannten Interesses erreicht, nämlich die ungesäumte, blitzschnelle Rache und die Befreiung Gertrudens aus verbrecherischen Banden. Zögert hingegen der Geist mit der Offenbarung seiner inneren Natur, nun, so handelt er gegen seinen eigenen Wunsch, und Er ist es, der die Rache verzögert!

Und was geschieht? Es geschieht, dass der Geist wirklich zögert!

Und sieh da, so wären wir also plötzlich und unversehens bei der totalen Umkehr aller gewohnten Anschauungen über unser Drama angekommen! Bisher ruhte alle

Last der Unverständlichkeit, Unwahrscheinlichkeit und Unnatürlichkeit auf Hamlet — und nun ist es mit einemmale nicht er mehr, sondern der Geist, welcher unthätig ist und zögert! Diese höchst- und nächstinteressierte Person unterlässt, was zur Erfüllung ihres Interesses die vornehmste Bedingung! Dieser Geist eines weisen Königs vernachlässigt, was der beschränkte irdische Verstand nicht außer Acht lassen würde! Dieser Unbekannte legitimiert sich nicht! Dieser Repräsentant der höchsten Gerechtigkeit verschuldet die Verschleppung der Rache und lässt den Menschen, der sich ihr widmen will, in Zweifel und Blindheit vergehen! Ja was ist denn dann um Gotteswillen dieser Geist für ein Geist, und ist er nicht gegenüber anderen seinesgleichen ein wahrer Dummkopf und Stümper von einem Geist? Und was den Dichter betrifft, ist nicht auch er ein Stümper, dass er eine überirdische Erscheinung auf die Bühne bringt, die im wichtigsten Punkte ihre Function versagt, ein Räderwerk, das plötzlich stockt, eine zerbrochene, unbrauchbar gewordene Maschine? Also darum den ganzen, mit unseren Einsichten widerstreitenden Apparat des Wunderbaren auf die Bretter herausgeschleppt, also darum Räuber und Mörder?

Doch Geduld, bevor wir Shakespeare Stümper nennen! Ich hoffe klar zu machen, das Shakespeare bis ins kleinste hinab in jedem Zug, den er dem Geiste lieh, einen großen und heilsamen Gedanken verkörperte. Ich hoffe, es wird klar werden, dass Shakespeare so schafft wie die Natur schafft, und dass bei ihm außer dem sichtbaren Vorgang und dem hörbaren Wort auch die stumme Thatsache des So- oder Andersseins der Menschen, Verhältnisse und Dinge etwas bedeutet. Dankbar gedenke ich dabei des halbvergessenen Bogumil Goltz, der das schöne Wort sprach: Shakespeares Scenen und Gestalten zeigen nicht nur in die Vergangenheit zurück oder bilden die nächsten Auftritte vor, sondern sie deuten über sich hinaus in eine höhere Sphäre, in die Welt-Geschichten und ihr Gesetz, sie offen-

baren unserem Sinn eine Philosophie und eine Religion wie die Werke der Natur.

Die Frage ist, warum der Geist seine Herkunft, sein inneres Wesen nicht offenbart; die Antwort ist, dass es ihm untersagt ist, die Geheimnisse des Jenseits zu enthüllen.

Denn diese ew'ge Offenbarung fasst
Kein Ohr von Fleisch und Blut.

Warum? Da fraget ihr einen Menschen zuviel; da fraget lieber, wenn ihr gläubig seid, bei der Allmacht und Allwissenheit, bei der ew'gen Offenbarung an, die diese Dinge so geordnet; der Mensch aber hat nur die Erfahrungsthatsache vor sich, dass der sterbliche Verstand nicht hinüberdringt jenseits der Grenzen dieser Welt, und so muss ihm wohl auch das Uebernatürliche räthselhaft und unenthüllt bleiben, selbst wenn es in Form und Gestalt zu ihm bis zur Erde herabsteigt. Und die Verse, die dies ausdrücken, neben jenen der Gebetscene sicherlich die tiefsinnigsten, philosophischesten, revolutionärsten Verse der ganzen Tragödie — sie hält man für ein bloßes Declamationsstück! Aber sie sind zu Wichtigerem da, als um den Hörer durch ihre Bilderkraft zu rühren und ihm dunkle Vorstellungen und Ahnungen zu geben: sie beschreiben nicht nur, sondern sie motivieren. Die ganze Beweisfrage culminiert in der Alternative, ob Dämon oder Geist, und siehe da, der Geist selbst erklärt, dass von ihm keine genügende Antwort zu erwarten. Wenn Hamlet ihn hundertmal citiert und hundertmal die Frage wiederholt, wird er immer wieder Ja sagen; doch die Wahrheit dieses Wortes beweisen kann er nicht, sein Wesen vor irdischen Augen bloßlegen kann er nicht, überzeugen kann er nicht, dass er wirklich der liebreiche Vater. Welch' eine Gelegenheit für einen Schauspieler, sein Genie zu zeigen! Da der Sohn ihn anfleht: „Lass mich in Blindheit nicht vergehn," und da er ohnmächtig ist, diese Blindheit zu heben — welch' ein edler Schmerz, welch'

eine Gegenbitte ist da in die rasche Handbewegung zu legen, womit er die Worte des Sohnes unterbricht! Denn was thun? Was soll der Dichter ein Wesen aus dem Jenseits darauf antworten lassen, ohne gegen die Forderung der Natur zu verstoßen? Soll der Geist, das Unerklärliche, sich erklären? Soll der irdische Verstand das Unbegreifliche durchschauen können, und dieses soll trotzdem unbegreiflich bleiben? So innerlich falsch darf die Tragödie nicht arbeiten; denn wenn es der Zweck des Schauspieles sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, so ist es lebenswahr und recht, wenn der Dichter die Geheimnisse der anderen Welt mit einem undurchdringlichen Schleier bedeckt hält, den keine, selbst Geistermacht nicht lüften kann — auch wenn es um den gerechtesten Zweck geht.

Und ahnt man nicht, was dies bedeutet? In einer sittlichen Weltordnung ist Gerechtigkeit das höchste Princip, und im Interesse dieser Gerechtigkeit würde es liegen, dass der Schleier vor Hamlet sich aufthut; wenn aber selbst die Forderung dieses höchsten Princips es nicht durchsetzen kann, dass sich das Jenseits dem Diesseits erschließe, dann ist ja die Herrschaft des Himmels hier unten gewaltig begrenzt, die Regel von seiner Uebermacht hat eine Ausnahme — und wenn man das Auge offen hat und der Erfahrung folgt, dann finden sich hundert und tausend Ausnahmen zu dieser ersten, bis zum völligen Umsturz der im Mittelalter alleinherrschenden Regel. Niemals hat bei Shakespeare der Himmel die Laune und den Beruf, den Gang der irdischen Nothwendigkeit zu hemmen, niemals auch übt er an Stelle der irdischen Gerechtigkeit Justiz. Die Engel selbst weinen, wenn Julia, Ophelia, Desdemona stirbt, aber kein lichter Engel erscheint, sie zu retten; durch sich selbst müssen Brutus und Richard und Claudius und Macbeth untergehen, und die Geister der Ermordeten kommen nur als Anklage, Erinnerung und Selbstqual, aber nicht,

um mit eigener Hand zu strafen. Ja selbst die Dämonen erscheinen nur, um Macbeth zu prüfen, doch da er nicht bestanden hat, bedarf es ihrer nicht zum Vollzuge des Urtheils. Denn alles, was Geist ist, ist ohnmächtig auf Erden: sie mahnen, aber sie bessern nicht, sie schrecken, aber sie strafen nicht, sie klagen an, aber sie beweisen nicht — also Unterlassung, Unterlassung, Unterlassung, entgegen allem mitteralterlichen Glauben!

Wenn dem aber so ist, so hört der Shakespeare'sche Geister- und Dämonenglauben auf, kindisch und naiv zu sein, vielmehr wird er zu einem tiefsinnigen und geläuterten Glauben, der dem Verstand nicht widerstrebt: denn dann gibt es ja wohl Geister, aber keinen Eingriff dieser Geister in die irdische Maschine, keine Wunder mehr! Es bleibt für uns nur noch Ein Unbegreifliches, nämlich dass der Geist erscheint; aber wenn er einmal mit der Macht einer ersten Thatsache da ist, so bleiben die übrigen frommen Unbegreiflichkeiten, mit denen sich der finstere Glaube des Mittelalters trug, von dannen, und es kommt zu keinem Bruch der natürlichen Gesetze mehr. Der Geist hat Geisterstimme, um zu klagen, um zu rühren, aber mehr kann er hier unten nicht, und so wenig er sofort und augenscheinlich seine eigene Wahrheit beweisen kann, so wenig droht er oder zwingt er oder handelt er gar selbst. Denn hier unten handeln ist nicht Sache eines Schattens, das kann nur der lebende Mensch — und gerade weil dem so ist, ruft der Geist die menschliche Hilfe an und verlässt sich auf menschliche Hilfe. So ist es zwar die Allmacht, die sich in dem Schatten des Abgeschiedenen zeigt; aber indem sie dies thut, ist ihr irdisches Geschäft auch schon zu Ende und sie überlässt was der Erde ist, der Erde. Hier ist auch der Grund, warum der Geist es dem Sohne anheimstellt, die That wie immer zu betreiben, warum er, statt Weg und Art der Rache genau zu bezeichnen, sich auf Ertheilung eines

ganz allgemeinen Rachebefehles einschränkt. Denn mehr als den nothwendigen ersten Anstoß, den zündenden Funken zu geben, ist nicht in seiner Macht, und was nun weiter aus diesem Funken wird, ob der Mensch ihn erlöschen lässt oder zur Flamme anfacht, und wohin er den Feuerbrand sendet, das überlässt der Himmel ganz und gar dem Verstand und Gewissen des Menschen.

Lessing fand den Geist des Ninus in Voltaires „Semiramis“ philosophischer gedacht, als den Geist im Hamlet, nach dem Gesagten kann ich aber diese Meinung nicht theilen; vielmehr glaube ich, dass Hamlets Geist nicht nur der poëtischere und natürlichere, sondern auch der philosophischere von Beiden. Und um es mit Einem Worte zu sagen: darin, was Shakespeare seinen Geist hier auf Erden thun und unterlassen, und in der Art, wie er es begründen lässt, offenbart sich bereits der fortgeschrittenste und aufgeklärteste philosophische Rationalismus. Lange nach Shakespeare verbrannte noch Bodinus die Hexen; Pascal schwor auf das Wunder vom brennenden Dornbusch; das siebzehnte Jahrhundert gieng zur Neige, als Isaac Newton an Locke schrieb: „Wunder von guter Beglaubigung geschahen ungefähr zwei- oder dreihundert Jahre lang fortwährend in der Kirche . . . aber über ihre Zahl und Häufigkeit bin ich außer Stande, genaue Rechenschaft zu geben.“ Und nun Shakespeare! Wenn nicht freier, so war er doch wahrhaftiger als Baco, der im Novum Organon alle religiösen Wundererzählungen für verdächtig erklärte, und in dem dem König Jakob gewidmeten Advancement of Learning die Ketzerei, Abgötterei und Hexerei als die drei Abweichungen von der Religion, der wüthendsten Verfolgung preisgab. Shakespeare lässt jeder Zeit, und so auch der seinigen, ihre Glaubenselemente, aber gerade von dieser Basis her leitet er scharf und kühn den Grundsatz von der menschlichen Freiheit und Unabhängigkeit her. Er acceptiert den Bestand einer Allmacht, einer sittlichen Weltordnung, d. h.

also einer Gerechtigkeit, die sich mit gleicher Nothwendigkeit in der außerirdischen, wie in der irdischen Sphäre vollzieht. Nur dass sie sich dort an den Abgeschiedenen mit den ewig dunkeln Mitteln des Jenseits erfüllt, und hier an den Lebenden auf eine Art und Weise, dass der Mensch nicht nur ihr Arm, ihr todtes Werkzeug, sondern auch ihr frei bestimmender Kopf ist — denn das ist ja der Inhalt der kirchlichen Sittenlehre, dass die Gottheit den Menschen zum Verwalter der irdischen Gerechtigkeit berief! Ist dem aber so, so kann der Himmel von uns unmöglich eine andere Gerechtigkeit gewollt haben, als sie eben unser Verstand nach seiner mangelhaften Beschaffenheit herzustellen vermag, der Verstand des Staubgeborenen, dem es eben nicht gegeben ist, Glanz und Schrecken der Ewigkeit, Wesen und Absicht einer übernatürlichen Erscheinung, Gut und Böse, das aus dem Jenseits kommt, unverhüllt zu schauen. Wahrlich, der Bote aus dem Jenseits kann und darf nicht zürnen, wenn mein Urtheil dem Rufe nicht so rasch folgt, wie der Donner dem Blitz, wenn ich zögere, wenn ich zweifle; meine unbeflügelte Langsamkeit, sie ist vom Himmel selbst gewollt; wie der Geist, dem es versagt ist, sofort selbst die lichte Wahrheit und Wahrhaftigkeit seines Wesens zu offenbaren, so bin auch ich unschuldig an dem schwachen Ausmaß meiner Kräfte. Mag mithin die Erscheinung hundertmal von der ewigen Güte selbst gesendet sein, so hört der gerechte Mensch, wenn er das Unbekannte als fremd und unbekannt behandelt, darum doch nicht auf, gerecht zu sein; ja mehr, desto sittlicher ist er als Mensch und würdiger des richterlichen Amtes, je mehr er in schweren Qualen dem Anschein der Güte mißtraut und die wahre Absicht zu ergründen trachtet. Nur Brutus und Richard und Macbeth, nur der Schuldige kennt den Geist, der ihm erscheint, denn die bangende Seele hat täglich und stündlich das Bild des Gemordeten erwarten müssen im Wachen wie im Traum; tritt aber vor den Unschuldigen

ein Gespenst mit dem Rufe zu blutiger That, o, so darf er es nicht kennen, und wäre es ihm hundertmal durch Artikel und Dogmen anbefohlen worden zu glauben. Er bedarf anderer, irdischer, dem Verstande zugänglicherer Beweise für die Rechtmäßigkeit des blutigen Werkes; er kann nicht glauben, dass er sich durch seine Zweifel versündigt; seine Logik sträubt sich gegen den Schluss, dass die Allweisheit ihrer erhabensten Schöpfung, der Vernunft, verboten haben sollte, vernünftig zu fungieren und zu prüfen. Man hat ihn glauben gelehrt, und er macht seine sittliche Kraft zum Maß und Schiedsrichter des Glaubens; er erhebt das Gewissen in die höchste entscheidende Stellung, als Fähigkeit, die zwischen Wahrheit und Irrthum den letzten Ausschlag gibt; er erkennt nur das als Pflicht, was Vernunft und Gewissen als solche offenbaren. Mit einem Wort: er nimmt das Wort, das Kant für den Wahrspruch der Aufklärung erklärte, zu seiner Richtschnur: Sapere aude! Habe Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!

> Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf
> Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
> Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
> Um ungebraucht in uns zu schimmeln!

> Nicht bloß des Vaters Haltung, guter Hamlet,
> Noch die Erscheinung voller Majestät,
> Noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems,
> Noch auch im Auge der ergiebige Strom,
> Noch die gebeugte Haltung des Gesichts,
> Sammt aller Sitte, Art, Gestalt des Grams

ist das, was wahr den Geist dir kundgibt; dies scheint wirklich; Geberden sind es, die man spielen könnte, die manch' ein Dämon schon gespielt hat. Das Einzige, woran du den Geist erkennen kannst, ist, ob „sein Beginnen boshaft oder liebreich“. Nicht so steht es,

dass der Geist gegen Claudius beweist, sondern umgekehrt wird erst die Überführung des Claudius Beweis sein, dass der Geist ein guter Geist war. Nicht der Augenschein. sondern der irdische Lauf muss zeigen, ob sein Beginnen boshaft oder liebreich, seine Absicht gut oder böse, seine Anklage falsch oder gerechtfertigt war; und solange kein materieller Beweis gegen Claudius vorliegt, ebensolange ist Zweifel am Geiste höchste Pflicht.

In den Culturhistorien liest man oft den Vorwurf, dass Shakespeare durch seine Dramen dem finsteren, excessiven Wunder- und Gespensterglauben seiner Zeit neue Nahrung zugeführt habe; ja selbst sein Landsmann Lecky stimmt in diese Anklage in herbster Weise mit ein. Ich habe nun gezeigt, dass das Gegentheil wahr ist. Bei Shakespeare sind die Competenzen strenge geschieden. frei und unabhängig steht der Mensch dem Himmel gegenüber, und selbst die Gerechtigkeit, diese himmlischeste Macht, ordnet sich hier frei nach irdischem Lauf und Begriff. Im Mittelalter, wenn jemand einen Geist sah, gab es keinen Zweifel — im Hamlet wird gezweifelt; im Mittelalter, wenn ein Geist dennoch verkannt zu werden fürchtete, hatte er zur Beglaubigung noch irgend ein besonderes Wunder — der Geist im Hamlet erscheint, und außer dieser einen Thatsache des Erscheinens wirkt er keine Wunder mehr, ja er beweist nicht einmal seine eigene Identität; im Mittelalter wurden auf Geistererscheinungen hin Millionen der scheußlichsten Mordthaten begangen — doch gleich dem Engel und Boten eines besseren Gottes erhebt sich am Ausgange dieser blutrünstigen Zeit der Mann. der das aufgeklärte Wort spricht:

Ich brauche Grund. der stärker ist!

XI. Vereinsamung.

Frage: Durch so und soviele Wochen handelt also Hamlet nicht?

Antwort: Richtig.

Frage: Was hat er dann auf der Bühne zu thun?

Antwort: Gar nichts.

Frage: Also?

Antwort: Also wird er auch, solange er unthätig ist, vom Dichter nicht auf die Bühne hinausgeführt. Nur ein einziger, der letzte Moment dieses leeren Zeitraums, tritt uns sichtbar vor Augen, da der König fragt, ob Hamlet noch immer schwermüthig und der Grund seines Trübsinns unbekannt sei — und dann folgt wieder in raschen kräftigen Stößen die Handlung: indem nämlich Hamlet nach einem Beweise sucht für den Mord, Claudius nach einem Beweise, dass Hamlet von dem Morde weiß.

Es liegt in der Natur der Sache, dass nun zunächst das Gegenspiel lebhafter und energischer ist, als das Spiel Hamlets; denn während der Prinz gebundene Hände hat, besitzt Claudius alles, wessen er zur Einleitung einer geräuschlosen Offensive bedarf: Vorwand und Mittel, um Hamlet auf das schärfste zu beobachten. Weil er König ist, findet er freiwillig sich anbietende und fraglos gehorchende Diener; weil er Gertrudens Mann ist, kann er sagen, dass ihn das Schicksal des Sohnes bewege; weil er Hamlet die Nachfolge zugesichert hat, kann er sagen, dass ihn der Zustand des Thronerben bekümmere — und so umstellt er ihn mit Spionen. Nun aber welche tragische Ironie, und wie kehrt sich jeder seiner Schachzüge gegen den Mörder Er hat den Prinzen von der Reise nach Wittenberg zurückgehalten — und also zurückgehalten den Rächer! Der Himmel, wollte er, solle dem ird'schen Donner nachdröhnen seiner Freudensalven und Fanfaren — und es erschien der Geist! Den Polonius, der die Rückkehr der norwegischen Gesandschaft meldet, nennt er den Vater guter Zeitung,

und diese Gesandten, deren Botschaft den wahren Grund der Erscheinung kündet, als Friedensboten werden sie gegrüßt. Und jetzt endlich, da er zwei fähige, willige Höflinge zum Dienst gegen Hamlet beruft, jetzt bringen diese mit den Schauspielern den lange gesuchten, den einzig möglichen Beweis — und er, der Mörder selbst ist es, der ihnen darob das höchste Lob spendet! . .

Und Hamlet handelt ebenfalls: zwar noch nicht in Absicht auf die Rache mit Dolch und Stoß, wohl aber, soweit er Herr der Situation ist, in Absicht auf den Beweis. Es ist eine recht trübselige Weisheit, ihn ob seiner Unthätigkeit anzuklagen — verlasset euch darauf, er selbst weiß am besten, was noth thut. Schreibtafel her! Wenn Claudius ahnte, was diese Schreibtafel enthält, so würde er sie confiscieren und keine Spione brauchen. Hier steht Hamlets Schwur, dass er auf raschen Schwingen zur Rache stürmen werde, und Hamlet gibt das Buch nicht aus der Hand, das der Zeuge ist seiner, ach, unerfüllten Eide. Wie aber Polonius frägt, wovon es handelt, da erklingt voller Selbstverhöhnung, als Aufschrei einer sich zermarternden Seele die Antwort: „Wer handelt?“ Denn thatlos und unfruchtbar verstrichen die Wochen und Tage, und was im Buche steht, sind Worte, Worte, Worte . . .

Fühllosigkeit, die da herumstreitet, welches die Lectüre ist, an der Hamlet so gar keinen Gefallen findet! Sowie es gewiss ist, dass Cato von Utica vor seinem Tode nicht ein Buch über die Fische, und Seneca nicht eines über den Regenbogen gelesen hat, so gewiss ist es, dass Shakespeare seinem Helden keines in die Hand geben konnte, das in so starker, lebendiger Beziehung zu seiner Sache gestanden wäre, als jene Schreibtafel. Sie sehen und diese Worte dazu hören — und man erräth sofort den Irrthum des Polonius. Nein, nicht die Liebe hat Hamlet so außer sich gebracht. Polonius und Ophelia, beide uneingeweiht, durften glauben, dass die plötzlich hereingebrochene Zurück-

weisung seiner Liebe — Briefe nicht angenommen, Besuche verschmäht — ihn in jenem erbarmungswürdigen Aufzug vor Ophelien hingetrieben, der sie so entsetzte; ein Horatio aber hätte dies nimmermehr geglaubt. In solchem Falle ist es mehr als der persönliche Verlust, was einen Hamlet bewegt. Er fragt sich, woher die plötzliche Wandlung in Ophelias Benehmen? Ist es ihr aufgezwungen durch den Vater, der den Lakaien des Königs macht, oder ist's, weil sie nach einer Krone schmachtete und der zurückgesetzte, vom König beargwohnte Prinz ihr nicht mehr begehrenswert erscheint? Ist's die Schwachheit und Veränderlichkeit des Weibes, das nur Begehr hat, sich lieben zu lassen, ohne selbst zu lieben, das nach Schmeichelworten dürstet und dessen Gefühl erstirbt, wenn es den liebenden Mann anderwärts hin, sei es auch zum tödtlichen Kampfe, von ihren Füßen hinwegruft? Die Schwachheit des Weibes, das Eide schwört, ohne sie zu halten, Ehen eingeht, um sie zu brechen, hinter einem Trauerzug einherwankt heute, und morgen einem Mörder sich an den Hals wirft? Ja hat einer dieser Gründe aller die Geliebte über Nacht zum treuen Abbild seiner treulosen Mutter gemacht?

Wie unsinnig, von der Opferung der Ophelia zu sprechen! Nicht Hamlet hat ihr, sondern sie ihm zuerst den Rücken gekehrt und ihn damit ebenso schmerzvoll zweifeln gelehrt, wie es ja sicherlich auch bei ihr der Fall ist. Darum stürzt er zu ihr hin, durchbohrt sie mit den Augen und fasst ihre Hand mit dem leise tastenden, magnetisierenden Griff, der die weibliche Zartheit mehr zusammenschauern macht als alle Vehemenz — wie ein Pygmalion, um zu sehen, ob er einen Stein liebe, wie eben ein unglücklicher Sohn, dem die Frage auf den Lippen schwebt: o Weib, gleichst du meiner Mutter? Doch ist er der schärfere Beurtheiler. Er schweigt, es schweigt all' sein flammender Hohn und Groll — und dieses Schweigen,

dieser Jammer in seinem ganzen Wesen, dieser stumme Blick, der sich noch ein letztesmal mit dem Bilde der Geliebten volltrinkt, das alles sagt, was er aus Opheliens Gesichte herausliest. Er kann das Böse von ihr nicht glauben; nein, sie gleicht seiner Mutter nicht; nein, armes Weib, du bist treu, und zweifelst nur an mir, weil man dich vergiftet hat und ein finsteres, unaussprechliches Geschäft mein Gesicht verfinstert; bist eine zarte Pflanze, die in der lachenden Sonne gedeiht, und die zittert und welkt, wenn der Himmel sich umdüstert. Nirgends in dem ganzen Stück erscheint Hamlet von so hinreißender Elegie umflossen, wie in dieser Schilderung der Ophelia — und diese Elegie erzählt von zärtlicher Liebe und wiedergewonnenem Glauben an ihre bessere Natur. Aber was hilfts? Die vulcanischen Kräfte sind nun einmal aufgeregt und im Gange; gewohnt aus allen Verhältnissen die Summe zu ziehen, spricht er sofort auch dem innigen Wunsche seines Herzens das Urtheil. Ophelia hat ihn an die Mutter, die Mutter an seine Pflicht, die Pflicht ihn daran gemahnt, dass jetzt keine Zeit ist für die Liebe. Eine furchtbare Änderung hat sich vollzogen; er ist nicht mehr der Alte, er kann ihr nicht mehr sein, was er wollte, sie ihm nicht, was er hoffte — er kann mit Menschen nicht Mensch mehr sein. Nicht Ophelia, sondern er selbst ist das Opfer, das er auf dem Altare der Pflicht hier darbringt. O Liebe, du thörichte Geschichte, o Jugendtraum und Glück, du minder würdig Ding, wie bricht doch das Herz, da man dich von der Tafel der Erinnerung weglöscht! Seht, wie er leidet und geht und schweigt — ist das nicht Handlung? Die Seufzer und flehentlichen Blicke, die des Vaters letzten Gruß wiederholen: „Ade, ade, gedenke mein!“ — ist das nicht Abschied? Er wird sie noch sehen, ihr die Hand drücken und zarte Dinge sagen, aber Königin und höchstes Ziel seines Herzens darf sie nicht mehr sein. Sie selbst hat ihm den Weg gezeigt — aber sie sagte ab, und er riss sich los,

und was bei ihr Sünde der Schwäche war, war bei ihm eine That der aufopfernden Stärke. Verloren und dahingegeben ist nun sein Letztes in der Welt, gewonnen die äußerste Vereinsamung und die höchste Concentration seiner Kräfte. Vater verloren, Mutter verloren, die Geliebte verloren, den Ehrgeiz verloren — denn er sagt es ja den Spionen: welch' ein Ehrgeiz, über die Wüstenei der schaalen, flachen, eklen Undankbarkeit zu herrschen! Mit einem Worte, was bindet ihn noch an das Leben, als seine Pflicht? Und frägt man, ob er sie erfüllt, so antworte ich: Ja, und aus aller Kraft. Er erfüllt sie, indem er sich von dem letzten Besitz seines Herzens losreißt; ferner erfüllt er sie, indem er den Spionen blitzschnell das Geständnis ihrer Aufgabe entreißt und damit ein Indiz gegen den Mörder bloßlegt; und endlich erfüllt er sie, indem er mit ungeheurem Scharfsinn, ein Riese inmitten seiner geistesarmen Zeit, seine Sache der Macht des Schauspiels vertraut und die tragische Kunst in seinen Dienst nimmt zur Erforschung der Wahrheit.

XII. Das Schauspiel.

a) Heureka. — Niemals ist je der Dichtung eine herrlichere Huldigung dargebracht worden, als im Hamlet. Wie wunderbar geht doch das Wort in Erfüllung, das beim Anblick des Geistes als erstes Hamlets Lippen entfuhr! „Engel und Boten Gottes,“ rief er, „steht mir bei!“ Und nun! — der Mörder hat seine Diener, die Diener haben die Künstler gerufen, und nun sind sie da, die Engel und Boten Gottes, und stehen vor dem Prinzen, die Vertreter der gewaltigsten Kunst. Rosenkranz und Güldenstern melden lachend ihre Ankunft; Claudius vernimmt sie mit Wohlgefallen, und befiehlt, „Hamlets Lust an dem Ding“ noch zu schärfen — Hamlet ist aber bei der Nachricht außer sich. Wenn es dem Darsteller nicht gelingt, uns die Bedeutung dieses Augenblicks unauslöschlich einzuprägen, so ist er

ein schlechter Darsteller. Denn Hamlet ist jetzt in einer ähnlichen Lage, wie damals, als er zum erstenmal den Geist erblickte, das Schattenspiel der Kunst kommt so plötzlich, wie dort der Schatten aus dem Grabe, es ist an seinem Platze so entscheidend, wie jener im Beginne der Action, und sowie dort, so ist 's auch hier ein machtvoller Geist, der angesichts verzweifelter Aussichtslosigkeit vor ihm aufsteigt. Denn nirgends war ein Beweis gegen Claudius zu entdecken, das Verbrechen hatte keine Zeugen, die Erscheinung stieß auf Zweifel und Claudius' Mund war stumm — und da erscheint als letzte Rettung dasjenige, was Claudius von der Höhe seines Thrones und seiner Bildung herab als „Ding", als Spielzeug, als Mittel gegen Langeweile, als Puppe für große Kinder, als Schlaftrunk für die Tollheit ansieht. Ja es erscheint die tragische Kunst; das Aschenbrödel jener düsteren Zeit; der verachtete fahrende Geselle; der Schauspieler, der sich vor den Großen dieser Erde demüthigt; der Unehrliche, der von der Gnade des Pöbels lebt und zu den Polonius, Rosenkranz und Güldenstern als zu erhabenen Gönnern emporsieht. Hört ihr, lasst die Kunst gut behandeln, denn sie ist der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters! Hört ihr, lasst den Schauspieler und Dichter gut behandeln, dessen Zweck von jeher war, ist und bleibt, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigen Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen ... Ihr Könige und Höflinge und Minister, die ihr so groß denket von euch selbst und so gering von der Kunst:

Der Mann,
Den ihr hier sehet, kann ein Mime sein.

Nicht bloß der Bühnenpurpur, kluger König,
Noch die erlog'ne Tracht von buntem Tand,
Sammt aller Sitte, Art, Gestalt des Scheins
Ist das, was wahr ihn kundgibt.

Der Mann,
Den ihr hier sehet, kann euer Dämon sein.

Wie, wenn er hin zu seinem Spiel euch lockt
Und dort in and're Schreckgestalt sich kleidet,
Die der Vernunft die Herrschaft rauben könnte
Und euch zum Wahnsinn treiben? O bedenkt!

Hätte er
Das Merkwort und den Ruf zur Leidenschaft.
Wie Hamlet, was würd' er thun? Die Bühn'
in Thränen
Ertränken und das allgemeine Ohr
Mit grauser Red' erschüttern, bis zum Wahnwitz
Den Schuldigen treiben!

O bedenkt,
. . . . . . dass schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüth, dass sie sogleich
Zu ihren Missethaten sich bekannt —
Denn Kunst, ist sie auch Schein, spricht
Mit wundervollen Stimmen.

In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann die vergold'te Hand der Missethat
Das Recht wegstoßen, und ein schnöder Beutel
Erkauft oft das Gesetz. Nicht so dort oben!
Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die
Handlung
In ihrer wahren Art, und wir sind selbst
Genöthigt, unsern Fehlern in die Zähne,
Ein Zeugnis abzulegen.

Und selbst mit wundervoller Stimme ruft darum Hamlet bei der Meldung von der Ankunft der Schauspieler sein Heureka. „Der den König spielt, soll willkommen sein, Seine Majestät soll Tribut von mir empfangen!“ — er hat seinen Plan, den lange vergebens gesuchten Beweis!

Man beachte, nebenbei gesagt, wie Shakespeare immer in der Situation webt. Rosenkranz und Güldenstern waren auf den Ausdruck angenehmer Überraschung gefasst; aber der plötzliche Freudenausbruch, dessen Zeugen sie nun sind — Jubel und Zornmuth und schneidender Hohn sind in dieser Freude — ist ein so unerwarteter, dass sie stutzig werden und in stummem Staunen auf den Prinzen sehen. Und was geschieht? Es geschieht, dass Hamlet sich rasch auf sich selber besinnt und die Sache ins Unbedeutende zu wenden trachtet. Er hat sich vor zwei gefährlichen Horchern verrathen, von denen Claudius eben genug erfahren kann, um sich zu fragen, was Hamlet denn mit den Schauspielern vorhabe; und um dem zu begegnen und den gefährlichen Eindruck zu verwischen, stößt er nun verwirrt und nach Fassung ringend das Nächstbeste hervor, und spricht, wie Polonius sonst spricht: eine langgezogene, minutiös aufzählende, alle Molecüle auslösende, höchst läppische und witzlose Begrüßung: „Der fahrende Ritter soll seine Klinge und seine Tartsche brauchen; der Liebhaber soll nicht unentgeltlich seufzen; der Launige soll seine Rolle in Frieden endigen; der Narr soll den lachen machen, der ein kitzliches Zwerchfell hat; und das Fräulein soll ihre Verse frei heraussagen, oder ihre Verse sollen dafür hinken.“ Es ist das einzigemal im Laufe des ganzen Stücks, dass wir Hamlet auf so schaaler Geschwätzigkeit betreffen, doch Sache des Schauspielers ist es, uns den Grund zu zeigen, der sie erfordert. Und Hamlet erreicht durch diesen Wortschwall seinen Zweck: denn Rosenkranz und Güldenstern berichten dem König sehr viel, aber das Eine be-

richten sie nicht, dass Hamlet im Fieberton, mit unbegreiflich drohender Geberde jubelnd ausrief: „Seine Majestät soll Tribut von mir empfangen!“

b) Probe. — Man spricht vom Hamletproblem und versteht darunter fast ausschließlich das des Hamletcharakters, oder — was nur eine andere Seite der Sache ist — das des Nichthandelns; es ist aber Thatsache, dass es noch ein zweites noch unerklärtes — nicht unerklärliches — Räthsel in dem Stücke gibt: nämlich die Frage, ob wirklich ein fester, unzerreißbar geschlossener Zusammenhang der Handlung besteht, oder ob es daran mangelt? Denn nicht einzelne Scenen, Worte, Momente bloß sind es, sondern ganze ausgedehnte Handlungscomplexe, deren Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit man bezweifelt und die man darum für lästige Zuthaten erklärt, die das künstlerische Ebenmaß je üppiger, desto störender überwuchern; und gerade die Schauspielerscenen rechnet man zu solchen anorganisch eingesprengten Fremdkörpern, zu solchem, weiß Gott welcher Nöthigung entsprungenem, überbarokem, willkürlich hingestreutem Schmuck. Sie sind in den Augen der Kritik eine blühende Wildnis — aber eine Wildnis.

Es ist aber merkwürdig, dass inmitten des Volkes, in dessen Sprache die Kraniche des Ibykus gedichtet wurden, so gar kein Verständnis zu finden ist für den Gedanken, den Mörder durch die Wirkung der Bühne zu überführen. Die Redensart von dem Schauspiel als der abgekürzten Chronik der Zeit wird so häufig als möglich citiert und in keinem Lehrbuch fehlt das Wort von dem Spiegel, der der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigen Bild zeigt; ja nirgends, wo es sich um dramatische Kunst handelt, wird dieser prachtvollen Cadenzen vergessen, die der Stolz und der Adelsbrief sind wie des Schauspielers so des schaffenden Dichters. Aber wie unwider-

legbar scharf diese Wahrheiten im „Hamlet“ selbst erscheinen, und wie sie hier dem Wesen des Dramas gemäß, nicht theoretisch und dialektisch bewiesen sind, sondern unendlich viel lebensvoller und überzeugender in Form von sinnfällig wirksamer Handlung: das hat man nicht herausgefunden — und das, ja das ist höchst seltsam.

Indessen, was ist im Grunde daran Verwunderliches nach den ersten cardinalen Irrthümern der Kritik? Es kam, wie es nicht anders kommen konnte, wenn einmal das erste Wort des Geistes für feste Wahrheit und der Mord für ausgemachte Thatsache galt. Denn wenn der Geist ein glaubwürdiger Ankläger und die Mordthat des Claudius außer aller Frage war, wenn sie es ferner auch für Hamlet war und objectiv die Berechtigung, subjectiv die redliche Innigkeit seines Zweifels nicht anerkannt wurde — was konnte dann im Zuge der Handlung das Schauspiel noch für einen Sinn haben? Es ist unmöglich, dass ein Irrthum ohne Folgen bleibe; die Logik bemächtigt sich seiner und schleift ihn durch das ganze zu durchmessende Gebiet, und so sank denn, von dieser logischen Kraft gestoßen und gedrängt, das Schauspiel, dessen sich Hamlet bedient, zur bloßen Probe herab. Das heißt: die Rechnung war gemacht, sie musste nur noch durchgesehen werden: der Brief geschrieben, man musste ihn nur ins Couvert thun; das Urtheil war rechtskräftig und vor Gott und Menschen war es gerecht, und nur noch die Arbeit der Hilfsmaschine stand aus, es zu collationieren, zu collaudieren und das Petschaft darauf zu drücken — denn das heißt Probe. Es fällt uns nicht ein, ihre Berechtigung zu leugnen. Sie ist ungeheuer viel, wenn sie einen Rechenfehler aufdeckt; wenn sie aber die Richtigkeit der Rechnung beweist, was ist sie? Dann ist sie nicht mehr, als der allerletzte, allerwinzigste, allerunbedeutendste Theil der Procedur, eine Wolljacke, die sich der Reisende ins Land der Pelze mitnimmt, ein Sonnenstäubchen, zur Sonne gesellt, um damit ihre

Leuchtkraft zu vermehren. Und nun gar erst Probe gegenüber einem so unfehlbaren Rechner, als der Himmel es ist, gegenüber einem Geist, der per se den höchsten Glauben verdient, und den sie also kränken muss, den sie beleidigt! Was für einen Sinn hat eine solche Probe? Kraft logischen Zwanges also und keineswegs willkürlich entstand darum das in der einschlägigen Literatur vorwaltende Gefühl, dass das Schauspiel, als Probe angesehen, unmöglich etwas anderes sein könne, als eine Ausflucht, um die gebotene Execution zu verzögern; und einmal so weit, vollzog sich die Zerfleischung des Stückes unaufhaltsam. Denn dann war das Schauspiel sammt allem, was d'rum und d'ran ist, weder Rachehandlung noch überhaupt Handlung, sondern flagrante Thatlosigkeit mit den bloßen Alluren des Handelns und der Bewegung; ferner befand es sich dann im Widerstreite zu den Forderungen der Bühne, machte sich schon in seinem Kerne zu breit, und doppelt breit mit seinem üppigen Anwuchs — kurz mit all' seinen Wahrheitsschätzen und dichterischen Kleinoden gehörte es dann ins Lehrgedicht, in die Ars poëtica hinein, und nimmermehr in das Drama, das Handlung verlangt, und nichts als Handlung.

Es ist wahr, die Kritik hütete sich sehr wohl vor dieser schärfsten Bloßlegung der Consequenzen; sie stellte zaghafte Fragen und vermied die Formulierung der bösen Antwort. Aber was war damit für die Sache gewonnen? Diese tausend Fragen der deutschen Hamlet-Kritik sind ehrend nur als Beweise für die Bescheidenheit und Ehrfurcht dieser Kritik gegenüber dem größten Dichter. Wenn aber einmal ein Kritiker von anderer persönlicher Disposition des Weges kam, der das Fragezeichen wegnahm und die Verwegenheit besaß, ohne irgendwelche Änderung des Gusses das Rogative in Positives zu verwandeln, was dann? Dann war nur der Muth zum letzten Schritt sein eigen — das Urtheil aber war lange vor ihm schon fertig

— und dieses Letzte nun*) hat Rümelin in seinen Bemerkungen zum „Hamlet" geleistet. Er sagt, dass die Schauspielscenen in dem Stücke nichts zu thun haben; dass der Dichter am denkbar unrichtigsten Platze seine Meinungen über allerhand fernliegende Dinge anbringen wollte; dass ihm dieses Virtuosenstück misslang; und dass darum die Tragödie in durchaus unzusammenhängende Theile zerfällt — also Behauptungen, die ihm hundert Jahre deutscher Shakespeare-Forschung selbst in den Mund gelegt haben. Und nach alledem schließt er mit dem Ausruf, dass man uns vom Leibe bleiben möge mit dem trügerischen Phantom der einheitlichen Vollendung des „Hamlet".

c) Der einzige Beweis. — Nun, Hamlet, der Held, war scharfsinniger als Rümelin; er wusste wohl, welche Wendung die Schauspieler in seinen Fall zu bringen vermochten. Wenn der Mord ab initio feststünde, dann hätte freilich das Schauspiel, das sie aufführen sollen, keinen Zweck.

---

*) Nur dieses, und beileibe nichts anderes und nicht mehr. Diese seine Bemerkungen vor Augen begreifen wir den Muth nicht, der ihn antrieb, sich als Führer einer neuen Schule zu geberden; bloß seine Unbescheidenheit und seine leichtfertige Verkleinerungssucht sind neu. Der Junge verhöhnt die Alten und rudert in ihrem Strome; er ist der Todfeind ihrer Sympathien und der hitzigste und ungenierteste Nutznießer ihrer logischen Gründe. Sollte es einmal der Mühe wert gefunden werden, die Hamlet-Literatur nach Epochen abzutheilen, so wird Rümelins Name nicht zu Beginn der zweiten, sondern am Ende der ersten zu suchen sein; er ist der letzte und krasseste Ausläufer der Goethe-Schlegel'schen Periode. Es ist klar, dass wir dies nur in Absicht auf den sachlichen Effect sagen; in anderer Beziehung gähnt zwischen Rümelin und seinen Vorgängern eine unüberbrückbare Kluft. Seine ebenso seichte als verwegene Frivolität halten wir uns gerne vom Leibe; die von ihm verhöhnte Kritik aber hat, durch die Kraft ihres ahnungsvollen Gemüthes gehoben, den größten Dichter selbst dort ehren gelehrt, wo sie ihn nicht verstand.

der zweite und dritte Act keine fortschreitende Handlung, das Drama keine Einheit; wenn aber der Mord, wie es der Fall ist, selbst unter Beweis steht, dann ist das Schauspiel im dritten Act nicht Probe und das Schauspielergetriebe auf der Bühne nicht Luxus, sondern jenes ist der Beweis selbst, und dieses die nothwendige Vorbereitung des Beweises. Endlich aber kreist dann auch der Held nicht in ewig gleicher, unfruchtbarer Entfernung um das Problem, sondern es geschieht, was geschehen muss, um den Schleier des Geheimnisses zu zerreißen: keine Schraube ohne Ende, keine drehende Bewegung ohne Zweck, sondern ein sicheres Vorwärtsschreiten von Etappe zu Etappe, mit einem Wort, eine wirkliche, zweckmäßige, tadellos zusammenhängende, nach allen Richtungen fest anschließende Handlung.

Und erst jetzt, nachdem wir dies wissen, können wir Shakespeares Genie auch bei der Detailarbeit belauschen, und zugleich ermessen, auf welche bedeutende Höhe er seinen Helden gestellt hat; doch ist es zu diesem Behufe unerlässlich, sich genauestens an den Grundriss zu erinnern. Der Mord ist in ein tiefes, absolutes Geheimnis gehüllt. Keine einzige Spur blieb zurück, um das Märchen vom Schlangenbiss Lügen zu strafen und das Eingreifen einer Menschenhand zu verrathen: am Schauplatze des Verbrechens keine Kampfspur, am Leib des Ermordeten kein Schlag, keine Strangulierungsfurche, kein Nadelstich, keine Wunde. Die Ärzte waren unwissend, der Todte begraben, die Erde stumm — und so gab es keinen Verdacht gegen den neuen König.

Da erscheint mit einemmale ein Geist. Ein Geist? Vielleicht ist es ein Dämon. Er hat doch des Königs Gestalt? Die Gestalt kann aber täuschen. Es erkennen ihn doch drei Zeugen? Sie kennen nur die Gestalt, nicht sein Wesen. Er ist ein Himmelsbote, aber er kann es nicht offenbaren,

er nennt sich Hamlets Vater, aber das irdische Auge durchdringt nicht seine wahre Absicht, Hamlet glaubt ihm einen Augenblick lang, und dann kann und darf er ihm nicht glauben — es liegt also die Anzeige eines Unbekannten vor, und noch lange, lange kein gehöriger Beweis.

Wenn aber kein Beweis, so doch ein starker Verdacht und diesen Verdacht befestigen, mosaikartig sich gruppierend verschiedene Momente. Claudius hat Gertrude verführt und nach dem Thron gestrebt, und deshalb Wahlintriguen. Stimmenkauf, rasche Heirat; dann aber, nachdem der Raub einmal in Sicherheit war, kam der furchtbar rapide Umschlag seiner Stimmung gegen Hamlet. In seiner anfänglichen Zärtlichkeit war just kein Zuviel; man verzeiht es einem Stiefvater, wenn er der Frau und dem guten Schein zuliebe die Farben ein bischen stark aufträgt. Aber dass ein Stiefvater, ein Mann, ein König, sich so ausschließlich der Sorge um ein von Natur ihm fremdes Wesen hingibt, das ist eine auffallende Erscheinung, und da es unmöglich ist, bei Einem, der mir den Thron genommen hat, an ein Übermaß von Liebe zu glauben, so muss diese verrätherische Sorge nothwendig einen anderen Grund haben. Und in der That, die Maske beginnt sich zu lüften. Claudius verräth unaufhörlich sein qualvolles Interesse. Da die Rückkehr der Gesandten gemeldet wird, bewahrt er seine gelassene Würde, trotzdem sie ihm einen Sieg bringen — doch als Polonius dazwischen von Hamlets Wahnsinn beginnt, fährt er auf und ruft erregt: „O, davon sprecht, das wünsch' ich sehr zu hören!“ Er ist furchtbar unruhig und träumt, wovon niemand träumt, von Gefahren. Alle Welt glaubt an Hamlets Krankheit, nur er nicht; alle Welt hält Hamlet für unschädlich, nur er nicht. Er verlegt sich mit dem Horcher aufs Horchen und dirigiert Rosenkranz und Güldenstern zum Spionieren, er seufzt und ängstigt sich und bangt, und eine tödtliche Unruhe malt sich verrätherisch auch in

Gertrudens verstörtem Gesichte — und nun beweist noch die Botschaft der rückkehrenden Gesandten, dass das Erscheinen des Geistes durchaus keine Kriegsgefahr hat gekündet: also alles in allem neue Verdachtsmomente zu der ersten Anzeige gesellt — aber noch lange, lange keine Beweise!

Was also bleibt? Blicket, wohin ihr wollt, und ihr werdet keinen directen Beweis gegen Claudius gewahren. Brennender Hass, Neigung, von ihm das Ärgste zu glauben, das Gefühl, dass er selbst eines Brudermordes fähig sei und dass seine qualvolle Unruhe nicht die Unruhe ist eines Usurpators, sondern einer schuldbewussten Seele — ja wohl, das alles ist bei Hamlet zu finden: aber, und das ist das entscheidende Moment, was können Gefühle beweisen? Kurz, von all' den Beweismitteln, die die menschliche Erfahrung kennt und die sich in den Gesetzen systematisch abgehandelt finden, steht dem Prinzen auch nicht ein einziges zu Gebote — einige subjective Verdachtsgründe, ja wohl, aber nichts, was den objectiven Thatbestand sicherstellen würde; keine sichtbare Verletzung, kein Giftbefund, kein Schriftenbeweis, kein Zeugenbeweis, kein Indicienbeweis, kein Geständnis des Thäters, mit einem Worte, nichts, als die Anzeige eines Unbekannten.

Ist dem aber so, dann ist ja das Schauspiel nicht ein Beweis wie jeder andere! Es ist nicht bloß ein plausibler Einfall, wie Rümelin meint, nicht ein mehr oder minder geistreicher Umweg, nicht ein an den Haaren herbeigezogener Kniff, dessen Gebrauch nur die phantastische Bühnenfreiheit entschuldigt; vielmehr ist es in so merkwürdigem Falle directissime der Beweis, der einzige Beweis, der einzig mögliche Beweis, das ausschließliche Mittel zur Überführung des Mörders. Und das heißt: wo Himmel und Erde in gleicher Weise ohnmächtig sind, da erscheint als hilfreiche Gottheit die tragische Kunst, die den Dietrich zu dem gepanzerten Herzen des Missethäters besitzt und ihm das Geständnis seiner Missethat abringt.

d) Schein und Wahrheit. — In diesem ganzen Wurf ist also die wundervollste dichterische Erfindungskraft ersichtlich; hier lernt der Meister, was echter Shakespeare ist:

die Construction, dass sich gegen einen Verbrecher so viele niederschmetternde Beweise zu vereinigen scheinen, von denen kein einziger der gerechten Prüfung Stand hält;

die Doppelschneidigkeit, dass Hamlet, wenn er auf diese Scheinbeweise hin tödtet, eben durch sie selbst zum Mörder qualificiert wird;

die Verschlingung, dass die Wahrheit absolut nicht zu erforschen ist, außer durch die Anwendung eines so ungewöhnlichen Mittels wie das Schauspiel;

und endlich, aufs innigste aus dieser Sachlage hervorwachsend, die Gestaltung des Helden! Denn was für ein Mann muss das sein, dem das Ungewöhnliche vertraut und das Außerordentliche nicht fremd und unbekannt ist? dem die Kunst nicht bloßes Spiel ist, sondern die mächtige Bezwingerin der Seelen? der in ihr die zuverlässigste Dienerin der Gerechtigkeit erkennt und sie mit Blitzesschnelle, sofort, wie er ihrer ansichtig wird, zur Offenbarung der tiefverborgenen Wahrheit anruft? Dazu bedarf es nicht bloß ordinärer Findigkeit — denn findig sind auch Claudius, Polonius und die beiden Spione — sondern es bedarf dazu eines umfassenden und gesitteten Geistes, der seine Zeit überragt, und darum ist dieser Hamlet der große Sohn seines großen Vaters Shakespeare. Frägt man nach der Summe der Erkenntnis, die ihm in der Zeit seiner tragischen Leiden aufgieng, so antwortet das Gedicht darauf: er lernte unterscheiden zwischen Schein und Wahrheit. Zum erstenmal griff ihm die Frage flammengleich ans Herz beim Anblick der geheuchelten Trauer seiner Mutter, und fortlodernd verwandelte diese Einsicht in einen Aschenhaufen das junge Glück seiner Träume. Schein ist Liebe und

Treueschwur und Trauer, Schein sind Freundschaft und Dienertreue und die Dankbarkeit der Völker; Ruhmsucht und Ehrgeiz sind Jagd nach dem Schein. Wenn du die Schönheit liebst, so liebst du den Schein; wenn du dem Knie glaubst, das im Gebet sich beugt, so glaubst du dem Schein; wenn die Majestät des Claudius dich mit Ehrfurcht erfüllt, so foppt dich der Schein. Ja das ganze Leben hier ist Schein; was du mit dem Namen Leben nennst, ist Nahrung für die Würmer, der Todtengräber wird einst mit deinem Schädel spielen, und seiest du Cäsar, es bleibt von dir nichts als gemeiner Staub. Und siehe, inmitten dieser Welt der Nichtigkeit und Verwüstung erhebt sich die tragische Kunst, ihrem ganzen Wesen nach mehr Schein, als alles andere — aber der einzige Schein, der der verderbten Welt die heilige Wahrheit zurückgibt.

e) Die Atmosphäre der Kunst. — Horatio vernimmt lachend die Botschaft von dem Erscheinen eines Geistes — Rosenkranz meldet lachend das Eintreffen des Schauspielervolks. Horatio meint, der Gespensterbericht sei ein Schreckenstraum erhitzter Phantasie — Claudius meint, die Kunst sei belustigender Zeitvertreib und sonst nichts. Dort mit philosophischer Skepsis, hier mit absichtslos verletzender Beschränktheit, dort durch den Mund des weisen Horatio, hier durch Polonius, den Narren, spricht man von dem „Ding"; dort wehrt sich die Einsicht gegen den Glauben an die Wiederkehr der Todten, hier ahnt die Kurzsichtigkeit nicht, dass alles, selbst das Verborgenste, durch die Kunst zur Wiederkehr gezwungen werden kann. Lachen und Trompetenschall, bevor der Geist dem Hamlet erscheint, Lachen und Trompetenschall, bevor der Schauspieler seine Function in der Tragödie antritt: so führt Shakespeare die beiden gewaltigsten Geister, die er geschaffen, den der Gerechtigkeit und den der Kunst, auf die Bühne. Ein Dichter Schiller'schen Styles hätte gleich im Anfang das Riesenmaß der Idee in

Worten zu erschöpfen, ihm durch Pathos gleichzukommen gesucht; nicht so Shakespeare. Mitten in hochgespannter Stimmung muss der Zuschauer ausgleiten und stürzt bis zum Gegenpol, zum Unglauben, zur trivialen Blindheit hinab, aber umso höher treibt ihn dann die Wirkung des Rückschlags. So zieht der Riese Antäus neue Kräfte aus der Erde, die er im Sturze berührt hat.

Nichts, als der kurze, schneidende Ruf aus Hamlets Munde lässt die kommende Entwicklung ahnen, und dann folgt jäher Abfall wie des Gesprächsniveaus überhaupt, so namentlich auch der Stimmung. Das Schauspielerthum! Wie fremd und von fernher es hereinfällt! Wie unbedeutend ist es — in welch' trübseliger Beleuchtung erscheint es! Hamlet entschuldigt sich gar, dass sein Benehmen gegen sie sich äußerlich gut ausnimmt... Und dann Zug um Zug lauter erkältendes, herabstimmendes, alle Illusionen vernichtendes Element: die Atmosphäre, in welcher die Kunst athmet. Geringe Einnahmen; unstätes Herumzigeunern; mangelnde Achtung; eine Mode, welche Kinder vor Künstlern bevorzugt; ein brutaler Volkswitz, der beide gegeneinander hetzt; Scribenten, welche diesen hässlichen Zank in ihre Stücke aufnehmen — und als Erzeugnis alles dessen eine Gesinnung unter dem Künstlervolk selbst, welche der Ruin ist des Berufsstolzes, eine tödliche Nüchternheit, welche den Adepten anweist, jeden anderen Erwerb, sofern er nur ergiebiger ist, für besser zu achten als den des gemeinen Schauspielers: das ist die Atmosphäre . . . .

Auf manchen Bühnen wird diese Scene gestrichen, weil man so thöricht ist, ihren Hauptzweck in der Bekämpfung der Kinderdarstellungen zu suchen. Nun denn, der Geist und die Absicht dieser Scene resultiert aus dem eben angeführten Totale, wovon das Moment der Kinderspiele nur der letzte Theil ist. Dieser Geist und diese Absicht sind zweifacher Natur; erstens gibt hier der Dichter alles Erniedrigende, woraus dann das innerlich Schöne in schlanker

Steigerung doppelt überraschend hervorbricht, und zweitens zeigt er daran den Adel des Mannes, dem der Schein nichts gilt und der unbeeinflusst von Geschmack und Neigung seiner Zeit die Gottheit erkennt, auch wenn sie im Bettlergewande einhergeht. Daher der Gefühlston, die tiefinnige Theilnahme, die lebhaft drängenden Fragen in diesem sonst sachlich geführten Conversationsstück, und daher auch der Antrieb, das persönliche Geschick in den Schicksalen der Kunst zu bespiegeln: denn wie man der Kinderposse willen der großen Kunst vergaß, so vergaß man auch des großen heldischen Mannes und jubelt voller Begeisterung einem Claudius entgegen . . . Nebenbei bemerkt, welche Verschlingung, wo jeder gibt und jeder nimmt — ein „Do ut des" wie in der Liebe, wo der Beglückte den Beglückenden beglückt. Denn nach der Art ihrer Einführung ist es einzig und allein Hamlets Sympathie, die den Schauspielern auch die unsere gewinnt; wie dann aber der reiche Kelch ihrer Kunst sich entknospt, da werden sie zu Wegweisern für unsere Gefühle und mit zehnfacher Stärke wendet sich die Bewunderung von ihnen zu Hamlet zurück. Alles innerlich Große ist dankbar und drückt den Stempel seines eigenen Wertes demjenigen auf, der es liebend verstand, als es scheel angesehen und missachtet mit dem Bettelvolk auf der staubigen Straße einherzog. Um wieviel weniger wäre Hamlet, wenn die Kunst gleich im Anfang mehr wäre! Zu wissen und zu nützen, was jedermann weiß und nützt — was will das sagen? Wohl aber ist es im Bilde eines Menschen ein leuchtender Zug, wenn in blinder Zeit er allein die Reife des Urtheils besitzt, um die Kunst und was sie ist und kann, zu begreifen. — Und daran anschließend noch Eins. Niemals bleibt Shakespeare bei der Charaktermalerei allein stehen; es handelt sich ihm um mehr; immer trägt bei ihm der allgemeine Zustand sowohl wie jeder individuelle Charakterzug direct oder indirect bei zur Weiterfundierung der Handlung. Und in unserem Fall

heißt das mit kurzen, klaren Worten, dass Hamlets Plan umso leichter für alle Welt Geheimnis bleiben kann, weil eben niemandes Einsicht sonst die Übergewalt der Kunst durchschaut hat.

Dieses sind also die Gründe, warum ich die Streichung des ersten Dialogs über die Schauspieler als durchaus leichtsinnig und tadelnswert bezeichne. Man lasse nur die Scene getrost, wie sie ist — umsomehr, als ja nicht einmal die Erwähnung der Kindertruppen dem Verständnisse irgendwelche Schwierigkeiten bereitet. Es ist wahr, unserer Erfahrung liegt das Ding ein wenig fern; unwahr aber ist es, dass uns der Sinn nur nach greifbarster Actualität steht, selbst um den Preis des gewaltsamen Herausbrechens und Herausbröckelns eines so wichtigen Grundsteins der Handlung.

f) Der Tod des Priamus. — Sie haben Augen und sehen nicht, sie haben Ohren und hören nicht. Hätte Claudius seine Spione aus den Kreisen der Shakespeare-Kritiker gewählt, er bliebe genau so schlecht unterrichtet, wie durch die Kunstfreunde Rosenkranz, Güldenstern und Polonius. Vor diesen dreien, sowie vor den kritischen Augen der schriftstellernden Welt reift unverkennbar ein furchtbarer Plan, und zunächst vor ihnen wird der Beweis geführt, dass die Kunst des Schauspielers im menschlichen Gemüthe helle Revolution macht — aber sie haben Augen und sehen nicht, sie haben Ohren und hören nicht.

Freilich, wer wollte leugnen, dass bei Hamlet zunächst ein Abfall des Interesses hervortritt! Nach dem Heureka, dem ersten Aufschrei, galt es ihm zunächst seine Aufregung zu verbergen; diese dringendste Pflicht führte ihn in das Gespräch über die Kinderbühne hinein; dann spielte die böse Ironie mit dem Allerweltsgreis Polonius — dessen Lob auf die Schauspieler höchste Carricatur ist und nach Absicht des Dichters die Atmosphäre, in der die Kunst lebt, noch drückender

gestaltet — und jetzt erst, nach so vielen und technisch so wichtigen Störungen und Ablenkungen des Interesses, steigt Hamlet wieder zu reiner Luft empor. Er fliegt wirklich gleich einem französischen Falkenier auf alles, was ihm vorkommt. Um der Kunst selbst willen verlangt er eine Probe mimischer Kunst. Der kritische Prolog, den er der Erzählung von Pyrrhus vorausschickt, verräth kein anderes, als liebevolles Interresse an der Kunst; noch einmal athmet er frei, und selbst in dem Augenblick, da er das Vortragsstück wählt, denkt er noch nicht daran, dass es ein Bild seines Falles, sondern nur, dass es eine Freude ist für seinen geläuterten Kunstsinn. Kurz, die Dinge machen sich so einfach, so kunstlos, so natürlich, und der Dichter kommt so harmlos dem menschlichen Bedürfnis entgegen. das mitten im Strom, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft nach einem Augenblick der Ruhe dürstet — und gerade auf diesem glatten Wege führt er uns plötzlich hart an den springenden Punkt. Denn sieh' nun die Pause, die Hamlet macht, und das Runzeln seiner Stirne, sieh' den nach innen gekehrten, grübelnden Blick, gefolgt von einem Seitenblick auf die artig horchenden Spione: und schon hat er des Aeneas Erzählung an Dido erspäht „besonders da herum, wo er von der Ermordung spricht," — schon sucht er durch sein „da herum," „Lasst sehn, lasst sehn," und durch das Suchen nach dem Anfang der Stelle, über seine Wahl den Schein der Absichtslosigkeit zu verbreiten — und schon zaubert die Kunst als Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit vor jedem, der es verstehen will, das Bild von Hamlets Tragik vor Augen. Welch' ein Janusgesicht hat dieses Bild! Erzählt es nicht die Ermordung des Vaters, prophezeit es nicht die Ermordung des Oheims, und sagt es nicht, dass Hekuba hier treu sein wird und weinen, während sie dort, dem Buhlen entgegenzitternd, nur falsche, heuchlerische Thränen vergoss? Die schlotterichte Königin! ruft Hamlet und die Empörung malt ihm das alte Weib aus, das sich

mit Schande bedeckte; die schlotterichte Königin! und nun bricht auch er in Thränen aus, da der Recitator das Leid ausmalt, das Gertrude bei dem Tod des Claudius fühlen wird — ein Leid, das sie um den besseren Gatten nicht fühlte. In zwei Punkten culminiert die Scene, in einer vollendeten Ähnlichkeit und in einem schreienden Contrast: Auch sich sieht Hamlet einen Augenblick lang parteilos zwischen Kraft und Willen schwanken, und dauern wird's bei ihm ebenfalls nur einen Augenblick, dann wird er den Claudius tödten. Dem Haupte dieses Priamus das fallende Schwert und dem Haupte dieser Hekuba die brennenden Thränen des Sohnes; doch um den Schmerz dieser schlotterichten Königin weint der Himmel nicht mit, und wenn Hamlet weint, so sind es Thränen der Wuth, nicht des Mitleids . . .

So dichtet Shakespeare. Die Kunst, sagt er, wird dich als bloßes Spiel erfreuen, dann aber, o, dann weckt sie dein Gefühl, malt dir dein Schicksal aus, führt dich zu Vorentscheidungen und streut die Aussaat zu praktischen Plänen. Und indem er dieses alles zeigt, verfolgt er und erreicht er auch den schönsten und geheimsten Zweck dieser Scene: durch die Kunst einen Menschen weinen zu machen und damit jetzt schon ihre Macht über das menschliche Gemüth zu offenbaren. Darum geht es hauptsächlich, und darum allein schon wäre es vom Darsteller des Polonius gefehlt, wenn er über die Thränen des Schauspielers erstaunt thun, und diesem zuliebe, um ihn zu beruhigen, dem Vortrag ein Ziel setzen wollte — abgesehen davon, dass auch die thatsächlichen Verhältnisse ein Erstaunen dieser Art nicht dulden. Bei solchen Dingen ist ja das Weinen geradezu des Schauspielers Amt; dazu ruft man ihn ja, damit er uns Lachen zeige, wo das Lachen, und Weinen, wo das Weinen am Platz ist; es ist ja sein Metier, und wenn er es übt, darf und wird Polonius ebensowenig verwundert sein, als sonst wer im ganzen Weltall. Wohl aber geht es dem beschränkten alten Herrn um Hamlet, und er ist gleich

einem alten Weib darum besorgt, dass sich das Kind nicht allzusehr aufrege. Sein Gefühl ist stumpf, sein Sinn borniert, er begreift das Stück weder als Stück, noch als Abbild wirklicher Verhältnisse; ja, statt ihn zu rühren, langweilt es ihn ganz und gar, und da er nun Hamlets Farbenwechsel und Thränen gewahrt, ist er ebenso erstaunt über solche Wirkung einer bloßen Declamation, als bemüht, den Kranken wieder zu beruhigen.

Das ist Polonius. Der grosse Dichter aber lächelt still vor sich hin. Wie weise ist Shakespeare! Alles gibt er, objectiv, wie es ist. Hier siehst du den Menschen, den die Kunst gänzlich kalt lässt, und hier den andern, dem sich das dichterische Werk zum Spiegel seines persönlichen Schicksals gestaltet. Sieh, wie Polonius sich langweilt und die Wirkung auf Hamlet nicht begreift, ohne zu ahnen, dass einst Ohpelia um seinen Tod ebenso aufschreien könnte, wie Hekuba um Priamus — und sieh' andererseits, wie Hamlet das Gesicht in den Händen verbirgt und das erstickte Schluchzen ihm schier die Brust sprengt, weil ihm der Augenblick seines eigenen blutigen Werkes dicht vor die Augen getreten! Nimmt der denkende Künstler dies so schlicht als möglich in sein Gefühl auf, dann wird ihm Shakespeares Absicht offenbar werden. Nicht um den Rühreffect handelt es sich ihm, sondern er wollte uns jetzt schon, als Vorbereitung für das Spätere, die Macht der Kunst verlebendigen. Er wollte mit einem Worte, noch bevor der Plan gegen Claudius in Scene gesetzt ist, nicht durch Phrasen über die Kunst, sondern durch Vorführung ihrer lebendigen Wirkung die Beweiskraft des Schauspiels beweisen. Hamlet erfährt es an sich selbst und wir erfahren es mit ihm, dass der Mensch erzittert, wenn er sich in der Dichtung erkennt. Er erzittert und gibt die Erschütterung unwillkürlich Aller Augen preis, selbst wenn er vorbereitet war und die Wirkung verheimlichen wollte; und wie vehement muss dann erst diese Wirkung sein, wenn ein

Mörder jählings, in einem Augenblick, von dem er sich ruhigen Genuss versprach, sein Abbild, seinen Doppelgänger, sich selbst auf die Bühne hinaustreten und vor tausend heißen Augen dieselbe Verruchtheit ausführen sieht, die er selbst in verschwiegener Stunde begangen und als Geheimnis mit dem Todten eingesargt glaubte! Es soll nicht geleugnet werden, dass diese Effectberechnung keine allgemein giltige ist. Wenn der Mörder gewarnt wird, wird er wahrscheinlich gefasster sein, als der im fortgesetzten Fieber dahinlebende Hamlet. Ja noch mehr, es sind Charaktere denkbar, Menschen von Eisen und Stahl, denen gegenüber solch eine Falle überhaupt ihre Wirkung versagt. Richard III. war solch ein Mensch. Ein Richard hätte, vor dem Schauspiel sitzend, schon nach der Einleitung des Stückes das Weitere blitzschnell bis zum Ende durchschaut, er hätte eingesehen, dass ein Gegner, der sich zu solchem Anfang erkühnt, fest entschlossen ist, auch das Ende zu zeigen; und dann hätte er nimmermehr gefragt und abgewartet, ob das Stück kein Ärgernis geben werde, sondern hätte gethan, was seine Sicherheit erheischte. Entweder hätte er mit seinem bösen Lachen aufgelacht und mit eiserner Stirne gar die Action glossiert, die dort auf der Bühne vor sich gieng, oder er hätte mit Polonius gesagt: „Das Stück ist zu lang" und wäre kaltblütig aufgestanden und aus dem Hause gegangen. Allein das ist es ja eben, dass Claudius kein Richard war und dass Hamlet in ihm nicht den Muth, sondern die Feigheit des Mörders erkannte. Dieser Mörder konnte nicht gerade in die Augen sehen, er zitterte vor jedem Blick, war erregbar, wechselte die Farben — dieser Mann konnte fassungslos sein; und da es überdies kein anderes Mittel in der ganzen weiten Welt gab, so that Hamlet sehr recht, indem er auf die überraschende Wirkung des Schauspiels vertraute.

XIII. Sein oder Nichtsein.

Es ist nunmehr überflüssig, sich in Details zu verlieren. Der Zustand ist bereits unerträglich und drängt beide Gegner zur Entscheidung. Fast sehen sie sich schon in die Karten; jeder weiß, dass der Andere ahnt und sich zu einem Schlage vorbereitet — denn Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage. Welch' ein Unterschied aber zwischen Gut und Böse! In Claudius' Kopfe reift bereits die Verschickung nach England; er hat den Prinzen heimlich im Namen Opheliens bestellt, um zu erfahren, „ob's seiner Liebe Kummer ist, ob nicht, was ihn so quält" — und wenn's nicht Liebe ist, dann fort mit ihm zum Tode! Gleichzeitig hat Hamlet heimlich bei den Schauspielern „die Ermordung Gonzagos" bestellt, um zu erfahren, ob Claudius der Mörder — und wenn ja, dann wird er ihn tödten. Wo, wie, wann, das weiß er noch nicht, aber er wird ihn tödten, wie Pyrrhus den Priamus, wie Claudius selbst den Bruder getödtet.

Kein Zweifel, dies ist sein feststehender Entschluss, sonst wäre der fieberhafte Eifer unbegreiflich, mit dem er die Aufführung des Schauspiels, seines Beweises betreibt, und unbegreiflich die Entschlossenheit, mit der er nach dem Schauspiel nach dem Manne hinter der Tapete sticht, in welchem er den König vermuthet. Kein Zweifel aber auch, dass er mit seinem Vorsatz im Recht ist. Alle sittlichen und rechtlichen Antriebe drängen zur Tödtung des Mörders, und in dem ganzen weiten Umkreise der Thatsachen und Erwägungen gibt es auch nicht einen Grund, um die Billigkeit dieser Entschließung zu bestreiten. Weit weg von uns weisen wir aber namentlich die grillenhafte Idee, als ob Hamlet als höchst moralisches Wesen besondere Scheu trüge vor der Tödtung eines Menschen, wenngleich dieser es verdiente. Ich weiß nicht, wie man dazu kommt, ein Kind der Shakespeare'schen Zeit sich in Theorien auf-

reiben zu lassen, die erst 180 Jahre später in Beccarias Kopfe reiften — abgesehen davon, dass diese Theorien nur auf den Verbrecher passen, den man gefangen hält in einem sicheren Kerker. Auf den Verbrecher, der eine Krone trägt, lassen sich doch diese Lehren schon durch den Zwang der Verhältnisse nicht anwenden! Ist Einer in meiner Hand, so kann ich mit ihm thun, was ich will, ihn tödten oder zur Einschließung begnadigen; und bei solcher Freiheit der Wahl darf nun allerdings der Abscheu vor dem Blutvergießen entscheiden. Was fange ich aber mit dem Mörder auf dem Throne an, der mir keine andere Möglichkeit lässt, als den raschen Dolchstoß? Er ist ja nicht in meiner Macht; er ist es noch weniger, als der frei im Walde schweifende Räuber, gegen den sich wenigstens die Gensdarmen bewaffnen; noch weniger, als der übers Meer geflohene Dieb, den ich doch publice brandmarken kann, während mir hier der Anzuklagende selbst und die ewige Rücksicht auf Gertruden die Zunge bindet. Und endlich, was sich nothwendig aus der bei ihm vereinigten Machtfülle ergibt, wenn ich ihn nicht tödte, dann wird er, je klarer unsere gegenseitige Stellung wird, desto sicherer den Todesstreich gegen mich führen! Freilich, unsere Kritik räth, eine geheime Verschwörung anzustiften. Sehr wohl; und der Zweck davon? In solchen Fällen gibt man wohl den Empörern den Befehl: um Gotteswillen, dass dem verhassten Scheusal ja kein Haar gekrümmt werde? Und wie, wenn das Geheimnis verrathen wird und Claudius das ganze Nest aushebt; wenn die Sache zum Kampfe führt und der zur Rache Berufene darin umkommt; ja mehr, wenn auch das der Kritik so geheiligte Leben des Mörders in dem Kampfe getroffen wird, und König Claudius unter Schwertstreichen dahinsinkt? Ist er dann weniger todt, und ist der aus hundert anderen blutigen Leichen aufsteigende Dampf und Brodem dem Himmel wohlgefälliger, als der Tod des Einzigen, der wirklich getödtet zu werden verdient hat? Nein,

man muss es aussprechen, unsere Erklärer sind in erbarmungswürdiger Weise unsachlich und weltfremd. Sie missverstehen Beccaria gänzlich; ihre Scheinhumanität darf ihren Stammbaum nicht bis auf seine Humanität zurückführen. Gegen verbrecherische Könige, die im Besitze der Macht sind, kann man nicht wie gegen verbrecherische Diebe verfahren, und wäre Beccaria an Hamlets Seite gewesen, er hätte ihm zugerufen: den Vogel, der in der Luft ist, kannst du nicht in den Käfig sperren, du musst ihn erst niederschießen.

Machen wir nun daraus den Rückschluss auf die inneren seelischen Vorgänge, aus denen der Monolog „Sein oder Nichtsein“ hervorwuchs. Wenn wir sehen, dass Hamlet die Herstellung des Beweises nicht nur nicht verzögert, sondern im Gegentheil mit furchtbarer Schnelligkeit beschleunigt; wenn wir ihn also wie subjectiv des Hasses und des Rachegefühls, so objectiv der Gerechtigkeit und der Rachepflicht voll sehen; wenn zu dieser Pflicht sich die andere gesellt, Gertruden der schändlichen Umarmung zu entreißen; wenn die Gerechtigkeit niemand Anderen hat außer ihm, weil jeder andere Richter Gertruden schonungslos preisgeben müsste; wenn sich schließlich dies alles nicht anders erfüllen lässt, als durch Claudius' Tod, und es sich später zeigt, dass Hamlet wirklich einen Menschen, den er für Claudius hielt, tödtet; wenn wir also, sage ich, dies alles sehen und verstehen, welcher sophistische Geist bethörte uns dann bei solch' offenem Spiel, dass wir auf die Insinuation geriethen, dass Hamlet auf Selbstmord sinne, um der ebenso nothwendigen als gerechten und zuletzt auch vollführten, wenngleich irrthümlich an einem Anderen vollführten That zu entlaufen? Abgesehen davon, dass er sich dann überraschend schlecht, ja ganz verzweifelt schlecht ausgedrückt hätte. Der Selbstmordentschluss ist an sich weder gut noch böse, das Denken, die Umstände machen ihn erst dazu — dies lehrt die tägliche Erfahrung. Als der wahnsinnige Ajax sich in sein Schwert stürzte,

handelte er nicht edel; als die römischen Senatoren sich im Bade die Adern öffneten, handelten sie nicht edel; als die epikuräischen Sectirer in Alexandrien, die Sünapotanoumenoi, die Miteinandersterbenden, rosenbekränzt und trunken von Wein, sich nach den Orgien vergifteten, weil ihre Philosophie es so empfahl, da handelten sie wahrhaftig nicht edel. Oder man nehme die uns leider so wohlvertrauten Beispiele, dass ein Schüler aus Angst vor der Prüfung sich den Tod gibt, dass eine Gefallene aus Furcht vor Entdeckung ins Wasser geht, dass ein Verbrecher um der Strafe zu entgehen sich aufhängt, dass ein Soldat in tödtlichem Bangen vor den Schrecken der ersten Schlacht eine Waffe nimmt und sie gegen sich selber richtet — sind diese Selbstmorde edel? Und nun frage man sich ruhigen Blutes, wie es zu qualificieren ist, wenn die Sehnsucht nach dem Tode nichts anderes als bloß eine Flucht vor der Pflicht bedeutet. Ich weiß, wie der Trugschluss und das trügerische Gefühl entstand, als wäre es etwas besonders Edles, einen Mörder am Leben zu lassen und sich selber das Leben zu nehmen. Denn einmal dachte man zu wenig an die objective Pflicht, und andererseits war man zu volltrunken von dem subjectiven Moment, von der erhabenen Erscheinung des Helden. Wir liebten Hamlet so sehr, dass wir meinten, es gebe nichts Kostbareres als sein Leben; wir kannten ihn als so vernünftig und gerecht, dass wir von ihm weder Unsinn noch Ungerechtigkeit erwarteten; wir empfiengen von ihm allem Widerspruch zum Trotz so sehr den Eindruck des höchsten persönlichen Muthes, dass wir den Gedanken, als ob er feige handeln könnte, für Wahnwitz erachteten — und nachdem wir nun einmal auch felsenfest auf die Voraussetzung schwuren, dass er die Wahl zu treffen habe zwischen Rache und Selbstmord, was war natürlicher, als dass wir dann vor dem Selbstmordentschluss in Bewunderung vergiengen? Mein Gott, wenn ich einmal blind anbetend glaube,

dass ein Mensch in allem, was er thut, gut thut, um wie viel eifriger werde ich dann gar seinen Selbstmord für höchst muthig, höchst vernünftig und für das Übermaß edelster Gerechtigkeit erklären. Man denke nur — Selbstmord! Natürlich scheint dies das Schwerste! Aber ebenso natürlich ist es auch, das mich meine blinde Anbetung getäuscht hat und dass mein Urtheil ein falsches gewesen. Denn vor allem wäre dieser Selbstmord heller Unsinn, weil er niemandem nützt, als dem nun von seinem Richter befreiten Mörder; ferner wäre er Verrath an Vater und Mutter, deren heiligste Interessen die Rache und die Befreiung aus schmählicher Ehe verlangen; weiters wäre er Verrath an der Gerechtigkeit, die zu ihrem complexen, den König sowohl wie die Königin umfassenden Werke keinen anderen so tauglichen Richter hat, als den Prinzen; und zuletzt wäre es auch, was bei einem Manne doch für etwas gilt, so sicher ein schwerer Eidbruch, wie es Bruch des Fahneneides ist, wenn der feige Soldat vor der Schlacht an sich selber Hand anlegt — denn Hamlet hat ja dem Geiste Erfüllung der Rachepflicht geschworen! Also Unsinn, Unnatürlichkeit, Ungerechtigkeit und zuletzt auch schwerer Meineid, nur um einen Mörder nicht zu tödten — und solch' einen Selbstmord wollte man bewundern? Nein, daran verschwendet man nicht das edle Wort „edel!“ Und wenn also Hamlet frägt, was edler im Gemüth ist, so kann dies nicht ein Schwanken zwischen Edlem und Unedlem, zwischen Pflichterfüllung und unsinniger Pflichtverletzung, zwischen Bestrafung des Claudius und fahnenflüchtigem Selbstmord bedeuten. Das heißt: seine Pflicht gegen Claudius wird Hamlet so gewiss und mit solchem festen Bewusstsein thun, als er sich und anderen treu, edelgesinnt und gerecht ist — dann aber, erst dann werden Complicationen entstehen, da es in Wahrheit edel sein wird, sich in Schmerzen zwischen Sein oder Nichtsein zu entscheiden.

Wir meinen damit die Rücksicht auf Gertruden.

Ewig Gertrude! höre ich spöttisch sagen. Ja wieder das alte ewige Lied, und man weiß gar nicht, wie alt es ist: älter als Hamlet, älter als Shakespeare, älter als Christus und die Bibel und Orestes. Es ist so alt wie der Geist, in dessen Namen ein Geist in diesem Stücke erschien, denn uralt und unausrottbar ist die Zusammengehörigkeit von Mutter und Sohn, und über alles heilig die Rücksicht auf die Schuldig-Unschuldige. In ihr äußert sich der Unterschied zwischen dem Mann, dem Gertrude alles geopfert hat, und dem Unglücklichen, dem sie alles geraubt hat: zwischen Claudius und Hamlet. Was bedeutet im Kampfe um Sein oder Nichtsein Gertrudens Wohl und Wehe dem Claudius? Seht, wie er einer Mutter den herrlichen Sohn raubt und ihn nicht in ein Kloster, nicht in ein Gefängnis, nein, wie er ihn sofort zur Hinrichtung nach England sendet — und später erzählt er dem Laërtes, dass er den Prinzen um der Mutter willen bis zu dieser Stunde geschont! Hamlet aber fühlt wirklich vollauf, was die Schuldigkeit gegen die arme schlotterichte Königin gebietet. Ist es denn ein gar so einfach Werk, den Mann seiner Mutter zu tödten? Erklären sich solche Dinge nicht schon aus den Gefühlen eines Kindes heraus? Müssen wir immer nur Druckerschwärze statt entseelter Leichen und blutiger Thränen sehen, und tonlose Worte lesen, statt auf die Verzweiflung einer Hekuba zu horchen, wenn ihr das Theuerste vom Theuersten ermordet worden? Wenn irgend etwas, so glauben wir gerade den Umstand nachgewiesen zu haben, dass Hamlet allem und allen gegenüber frei ist von jeder Sentimentalität, und darum wird auch Gertrudens erster Schmerz ihn mit Empörung erfüllen, nicht mit Mitleid. Aber der folgende Augenblick, da er den Grund seiner That offenbaren und von Mund zu Mund die Schreckenskunde gehen wird, dass die Witwe den Mörder ihres Mannes geheiratet hat; der Augenblick, da sie selbst

öffentlich als Gattenmörderin dasteht und nun wirklich ein Schrei aus ihrer Brust hervorbricht, der des Himmels glühende Augen thau'n machen muss und Götter Mitleid fühlen: das ist ja der Augenblick, um den es sich handelt! Und zwar geht es nicht etwa um überzarte moralische Empfindlichkeiten, sondern um greifbare furchtbare Realitäten. Man suche doch in der Geschichte, ob je die offenkundige Tödtung eines Königs folgenlos vorübergieng. Es muss etwas geschehen, im Falle der Maria Stuart und des Bothwell ist etwas geschehen, und zwar wird es sich, je nachdem Hamlet spricht oder schweigt, an seiner Mutter oder an ihm selber wiederholen. Vom Volke verflucht, entthront und entehrt, in den Kerker geworfen und vor Gericht hingeschleppt wird die Mutter, wenn er redet, wird er selbst, wenn er sich Stillschweigen auflegt. Was also thun in solchem Augenblick: reden oder schweigen, sich wehren oder sich nicht wehren, sich waffnen und Widerstand leisten dem wüthend hereinbrechenden Geschick, oder resignierend seine Pfeil' und Schleudern erdulden? Und um keinen Gedanken zurückzuhalten: welche Instanz der Welt wagt es zuversichtlich zu entscheiden, was hier edler im Gemüth ist? Soll der Sohn die Mutter Mörderin nennen lassen? soll er, rein von Schuld, im Besitze von Vertheidigungsmitteln, und mit einem Herzen, dem die Mannesehre theuer ist, auf jeden Rettungsversuch verzichten, und selbst als Mörder gebrandmarkt werden für ewige Zeiten? Zweifelt nicht, Hamlet wird und muss die Strafe an Claudius vollziehen, aber was dann? ist die Frage — und nun wird es Licht, und nun ist es klar: in dem Monolog, bei dem wir stehen, gibt Hamlet die Antwort.

Und wie einzig schön! Welche Vertretung Himmels auf Erden, welche einfache, allen Herzen vertraute Sittlichkeit, die die beiden Spären umschlingt! Der tragische Conflict, in dem wir den von fernher gekommenen Geist gesehen,

wir erkennen ihn wieder, denn nun ergreift er auch den Menschen, den Sohn seines Herzens, den Erben seines Grams, seiner Gerechtigkeit und Liebe. Nur ist er jetzt noch schärfer, noch persönlicher, ja man darf sagen tragischer geworden, dieser tragische Conflict. Denn dem Sohne selbst war von Gertruden nicht so Verrath der Liebe geschehen, wie dem Vater; der Sohn hatte zwischen sich selbst und der Mutter zu wählen, und nicht wie der Geist, zwischen Gattin und Sohn; und endlich konnte der Geist die Entscheidung auf fremde Schultern überwälzen — doch wem übergibt Hamlet Entscheidung und Urtheil? Die Kritik schweigt, statt zu antworten? Das begreif' ich.

Doch weiter. Sprechen wir ganz hausbacken und immer nur aus der Situation heraus — und wahrhaftig, das Räthsel auch dieses Monologs wird sich enträthseln. Claudius ist getödtet — Gertrude fällt in Ohnmacht — der ganze Hof schreit Mord, Mord, — und Hamlet steht da und weiß nicht, was er thun soll. Wir haben nun soeben gesehen, welches die erste und nächste Frage ist, die auf ihn einstürmt: Was thun, und das heißt bei ihm, welches ist das edlere Thun? Schweigen, alles erdulden, als Mörder verurtheilt werden — oder reden, sich des Lebens und der Mannesehre wehren, die Mutter Mörderin nennen lassen? Es ist eine schwere Frage, eine Lebensfrage; viele lösen sie in Tagen und Stunden nicht, kaum einer in Minuten und Secunden. Aber eines ist gewiss und tausendfache Erfahrung bestätigt es zu jeglicher Zeit, nämlich, dass selbst in minder verzweifelten Fällen mit Naturgewalt der Aufschrei auf die Lippen sich drängt: lieber sterben, als in der Qual solcher Wahl sich verzehren! Und siehe da, genau dasselbe ruft Hamlet — denn alle Phrasen, alle der Natur solcher Erregungsmomente nicht angemessenen Weitläufigkeiten verschmähend, entladet sich gleich nach der Frage, die den Unglücklichen wie eine Zange umfasst, das angesammelte Schmerzgefühl in dem einen mächtigen Schluss: Sterben

— lieber sterben, als hier sich entscheiden! Und der Schauspieler wird begreifen, was dieser Augenblick von ihm verlangt. Hier ist kein Sinnen, keine durch Nachdenken unterbrochene Rede — hier ist nichts, als das der Natur abgelauschte Leben und Athmen der Verzweiflung. Eine jähe, kurze, rasch abbrechende Wehklage, erscheint dieses schreckliche Wort, das noch nichts als Gefühl ist, und schwüles Schweigen folgt wieder seinem plötzlichen Ausbruch. Aber wie die Erde die Wolken emporsendet in die Luft und dann durstig zurückfordert ihren Inhalt, so fängt das Ohr das schmerzgeborene Wort wieder auf und gibt es der Sehnsucht zu eigen — denn ach, Sterben ist Rettung, Befreiung und Friede. In concentriertem Ausdruck des Gefühls wie der Gedanken, in Vermeidung lyrisch-breiter Wortschwelgerei hat hier Shakespeare das Außerordentlichste geleistet, doch in der Tiefe rauscht der mächtigste Quell auf. Wie sich die Seele mit der Todessehnsucht volltrinkt, wie der müde, todwunde Geist beklommen hinabtaucht in die unbestimmten Vorstellungen vom Nichtsein! Wie wird es thun, wenn wir nicht mehr sind, wie malen wir es uns am besten in unseren Gedanken? Niemand weiß dies zu sagen; kein Mund gibt von jenen Geheimnissen Kunde, die das Geheimnis sind der ewigen Offenbarung und die kein Ohr von Fleisch und Blut begreift. Es erscheinen noch Geister aus dem Grabe, aber kein Wanderer kehrt aus dem unentdeckten Lande ins irdische Leben zurück, um uns in einer Sprache, die die unsrige wäre, das Räthsel des Todes zu erklären — und nichts bleibt uns, als die ferne, ferne Ahnung, die das Unbekannte am Bekannten messend, sich den Mangel alles Lebensgefühls, die Abwesenheit aller Lebensbethätigungen vorzustellen abmüht. Daliegen und schlafen und nichts weiter. Alles wird aufhören, nichts weiter. Regungslos daliegen in süßem, festem Schlaf, ja ohne Regung, ohne Bewegung, ohne Verlangen, ohne Schmerz — nichts weiter.

Wie soll ich dies begreifen? Ich weiß es nicht; ich habe für all' das Unbegreifliche keinen anderen Ausdruck, als den einen: Nichts weiter! Und gar nichts wird mir mehr weh thun, nein, gar nichts. Ach, ein Ziel aufs innigste zu wünschen. Die Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks werden vorbei sein, vorbei die See von Plagen; das Duldenmüssen und das Kämpfenmüssen, das Sichopfern und das Andere opfern, das Fressen und sich fressen lassen, der Anblick von Hoffnungstrümmern und geschändeten Thronen, von entehrten Müttern und klagender Liebe, von herrschendem Verrath und zur Ohnmacht verurtheilter Größe, dieser ungeheure Pesthaufen, den man mit dem Namen Leben umfängt und der das Herz mit Schauderqualen anfüllt — dies alles, alles wird vorbei sein und ich soll endlich ausruhen in Frieden. Ach, ein Ziel, aufs innigste zu wünschen! Ach, wenn es doch sicher so wäre, dass nichts weiter sein wird, als fester, endloser traumloser Schlaf. Ja, nicht einmal träumen . . . Denn träumen,

. . . . . . Ja, da liegt 's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns, still zu steh'n. Dies ist die Rücksicht,
Die Elend lässt zu hohen Jahren kommen.

Denn wo, wo ist Rettung und Frieden, wenn sogar der Tod lügt, wenn er nicht hält, was er verspricht, wenn er, ja auch er nur Schein ist und der Schmerz des Geistes kein Ende hat mit dem Erlöschen des Athems? O Leben, gibst du keinen mehr frei, der dir einmal gehört hat, und sendest uns deine Erinnerungsbilder nach, und deine Schrecken und neue fremde Schrecken warten unser im Jenseits? Und wie wir durch unsere Körper ewige Gefangene des Grabes sind, so bleiben wir durch unsere Seelen die ewigen Gefangenen des Bewusstseins?

. . . . Dies ist Hamlets größter, tiefsinnigster, leidensvollster Gesang. Einfach und schier kunstlos, in schöner, reiner Gliederung steigt er, ein Ausdruck natürlicher Gefühle, aus der Betrachtung realer Verhältnisse und unabänderlicher Pflichten empor. Und zwar ist er aus einem doppelten Grunde heimatsberechtigt in dieser Tragödie. Mit der tiefsinnigen Frage nach dem Träumen im Tode reift er organisch aus dem Leitmotiv von Schein und Wahrheit heraus, wie die Traube aus der Rebe, auf der sie gewachsen; und statt bloß stillstehende Betrachtung, statt ein fremder Wanderer aus philosophischen Landen zu sein, zeigt er uns den Prinzen am Scheidewege und gibt die dramatische Formulierung des tragischen Conflictes des Helden — denn was dann, was dann, ist die Frage. Aber auch noch in einer dritten Beziehung mögen wir diesen Monolog bewundern, denn er besitzt das Ebenmaß krystallinischer Gebilde. Man hat ihn schrecklich missverstanden. „Die Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks erdulden“ hält man für eine Explication zum Sein, und „Sich waffnend gegen eine See von Plagen durch Widerstand sie enden“, für eine Explication zum Nichtsein. Doch dies ist falsch; vielmehr ist Beides zusammen, das Erdulden und das Widerstehen, eine einzige Explication, und die Phrase:

. . . . die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschicks erdulden, oder
Sich waffnend wider eine See von Leiden,
Durch Widerstand sie enden —

diese ganze Phrase expliciert das Sein. Sie ist sprachlich zusammengebunden durch dieselbe Hauptfrage, was edler im Gemüth ist; logisch gebunden, weil sie den Contrast zwischen Duldung und Widerstand hart zusammenhält; der objectiven Wahrheit gemäß gebunden, weil mit diesen beiden Verhaltungsformen der Kreis der Möglichkeiten, wie man einem Angriff entgegenstehen kann, völlig

erschöpft ist; und gebunden endlich auch in dem höchsten, dem philosophischen Sinne: denn Erdulden und Widerstehen, Unthätigkeit und That, Wehrlosigkeit und Wehrhaftigkeit, Kampf und Resignation, andere opfern und sich opfern — das alles ist Sein, das sind in Wahrheit die beiden großen Principien und Formen des Lebens. Die weiteren Verse aber:

. . . . . Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, dass ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
Die uns'res Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel,
Auf's innigste zu wünschen. Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja da liegt's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt —

diese Verse sind die Explication zum Nichtsein. Denn wahrlich, der ewige Frieden und der ruhelose Geist, Schlaf und Traum, Bewusstlosigkeit und Bewusstsein, Schmerzlosigkeit und Schmerzen, Fortdauer und Ende, Lethe und Nirwana, schauderhaftes Etwas und glückseliges Nichts, das sind die beiden tiefverhüllten Möglichkeiten des Grabes; und Shakespeares Verse explicieren diese Möglichkeiten mit einer solchen Kraft, einer solchen Vollständigkeit, einer solchen Empfindung der Schrecken, vor denen wir fliehen, und der namenlosen Schrecken, zu denen wir hinfliehen,

. . . . . dass wir Narren der Natur
So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die uns're Seele nicht erreichen kann.

. . . . Und nun eine letzte Bemerkung. Was verlangt man von einer Erklärung — oder vielmehr, was soll man von ihr verlangen und was muss sie leisten? Ich meine, dass es nicht Aufgabe des Erklärers ist, philosophisch oder schön oder witzig oder geistreich zu sein, sondern dass

man sich auch in Dingen der Kunst gewöhnen muss, zwischen richtiger und falscher Erklärung zu unterscheiden. Ist dieses nun richtig — und es ist richtig — und ist es das Kennzeichen der richtigen Auffassung, dass sie mit dem einfachen, ungesuchten Wortsinn im Einklang steht, aus den gegebenen Verhältnissen fließt, der Natur der handelnden Person entspricht und dem Charakter des Gedichtes als eines im Ganzen wie in den kleinsten Theilen wohlgeordneten Kunstwerkes gerecht wird — dann ist die Erklärung, die wir hier geben, die richtige. Wo blieben die Schwierigkeiten, die dieser Monolog bisher verursacht hat? Sie sind nicht verschwunden, nein, sie waren überhaupt nicht vorhanden. Wo blieben die in Quarta gelernten primitiven Interpretationsregeln, die sonst immer zum Succurs herbei mussten? Wir haben ihrer entrathen, und wenn man sie just anwenden will, so werden sie uns recht geben und die Mühe nicht täuschen. Denn es ist nicht wahr, dass es in diesem Stücke solche Absurditäten gibt, wie, dass Leben soviel heißt, als sich nicht wehren, Sterben soviel, als sich wehren; dass Warten ,bis die Bitternisse selber aufhören, den Claudius tödten heißt, und dass es Selbstmord ist, wenn der Mensch denselben Bitternissen thatkräftig entgegentritt, nicht etwa um sich, sondern um ihnen ein Ende zu bereiten. Es ist nicht wahr, dass wir auf jene Rabulistik angewiesen sind, welche allen guten Geistern der Sprache, ihren einfachen Regeln, sowie ihrer festen Logik zum Hohn zu beweisen suchte, dass ich mich gegen mich selbst bewaffne, wenn ich mich gegen die von außen kommenden Plagen waffne; dass ich ihnen im Widerstand entgegentrete, indem ich mich vor ihnen im Grabe verberge, und dass es eins und dasselbe ist, ob ich sage, dass sie durch mich gebrochen und beendigt sind, oder ob ich sage, ach, ihr unwiderstehlichen Schrecken der Welt. ich weiche euch, ihr treibt mich zum Tode. Ganz, ganz unnöthig sind diese unerhörten Künste, die die unbeug-

same Männlichkeit der Sprache zu einem falschen Weibe herabwürdigen, das sich jedweder Zumuthung willenlos hingibt! Was fiel uns ein, dem größten Dichter Krankheiten zuzumuthen, deren sich der elendeste Geselle, der je die Feder geführt hat, bis in den Grund seiner Seele hinein hätte schämen müssen? Shakespeare bedankt sich dafür, dass man sagt, dass man seinem wilden Naturgenie hie und da einen sprachlichen oder logischen Gallimathias verzeihen dürfe; unsere wohlwollende Nachsicht hat er nicht nöthig.

XIV. Ophelia.

Also Selbstmordgedanken — und um den beiden Lauschern Hamlets Gemüthszustand zu offenbaren und zugleich uns zu zeigen, dass der Prinz durch nichts, auch durch die Liebe nicht, auf seiner strengen Bahn beirrt wird, um dieses doppelten Zweckes willen gibt uns nun Shakespeare die Unterredung mit Ophelia.

Es ist aber eine arge Verkennung wie der Thatsachen und des Wortsinns, so auch der Forderungen der dichterischen Composition, wenn man hier von einer Verstoßung der Ophelia redet. Ja eher wäre Hamlet der Verstoßene zu nennen, da Ophelia es war, die sich immer auffallender zurückgezogen hat und jetzt durch Zurückstellung seiner Gaben das völlige Reißen des Bandes herbeiführt. Und warum auch sollte er sie verstoßen? Wo findet er an ihr Verbrechen und Sünde? Man darf nicht vergessen, dass Shakespeares Menschen die Thatsachen und die Charaktere ebenso genau betrachten und analysieren, wie wir alle im Leben es thun; und dass dem Hamlet Neigung, Organ und besondere Fähigkeit zur Beurtheilung anderer nicht fehlte, das steht doch außer Zweifel. Worin also hätte sich Ophelia so an ihm versündigt, dass eine Verstoßung gerechtfertigt wäre? Sie zweifelte an ihm; aber jedes wohlberathene junge

Mädchen muss zweifeln, wenn sich ihr ein Purpurgeborner nähert; das ist ein Theil ihrer Tugend und eine Bürgschaft ihrer Ehre, dass sie nicht zu sehr der eiteln Macht ihrer Schönheit vertraut; und wenn sie solchermaßen mit ihrem Vertrauen auf Versicherungen und Schwüre spart, dann wird der Liebende, wie die tägliche Erfahrung beweist, ihr die Zweifel auszureden suchen, aber sie sicherlich nicht verstoßen. Allein noch mehr; nicht nur hat Laërtes der Schwester so wunderschön als wahr die Gefahren offenbart, von denen die jugendliche Schönheit bedroht ist, und nicht nur liegt es für Hamlet auf der Hand, dass Ophelia auf Befehl ihres Vaters sich von ihm zurückzieht — so sagt er es ihr selber, dass seine Liebe nicht ihrer Tugend, sondern ihrer Schönheit galt und dass sie ihm darum nicht hätte glauben dürfen. Warum also sie verstoßen?

Ihr entsagen, sich von ihr losreißen — das ist etwas anderes, und auf dieser Basis können wir allerdings mit der landläufigen kritischen Meinung verhandeln. Und da hört man nun sagen, dass sich Hamlet frei macht, weil er nicht lieben darf. Gerade heraus gesagt ist aber dieses „Nicht dürfen" in Beziehung auf einen würdigen Gegenstand und auf ein edles Gefühl ein Ausdruck von so schädlicher Ungenauigkeit, dass er die Verwirrung bis zum Unsinn steigert. Wir haben hier nicht etwa die elementare Natur der Liebe im Auge — obzwar es, nebenbei bemerkt, gar nicht so thöricht ist, als man in den höheren Töchterschulen glaubt, den Wind zu fragen, warum er wehe, die Sterne, warum sie leuchten, und die Liebe, warum sie liebe, und obzwar es dem Poëten nicht übel ansteht, wenn er das sogenannte Elementare um die Quellen, aus denen es geflossen ist, befragt. Nein, wir lassen diese Frage nach der natürlichen Genesis der Liebe bei Seite, und rechnen bloß mit der Thatsache, dass Hamlet — zu irgend einem Zeitpunkte — Ophelia liebt. Und posito nun, Liebe wäre eine Art Spannungszustand, den es möglich wäre

vermittelst der Motoren von Recht und Unrecht, Verboten und Erlaubt, verschiedenartig zwischen Höhepunkt und Nullpunkt zu regulieren: so ist doch nicht einzusehen, warum plötzlich Hamlets Neigung zu einer verbotenen sollte geworden sein, die ein rechtlicher Mann die Verpflichtung hätte, aus seinem Herzen zu reißen. Gehören denn seine Schwüre einer anderen? Ist Ophelia Braut oder Frau, so dass Hamlet bloß die Rolle zufiele eines Verführers? Ist sie lasterhaft und die Liebe zu ihr Schande? Verlangt sie Verrath von ihm, hegt sie Eigennutz und Ehrgeiz, ist sie innerlich kalt und ihre Liebe das Tändeln eines eiteln Wesens? Ist ihr nicht Hamlet in Wahrheit wie der höchste, so der einzige Mann, der Einzige, der Abgott ihrer Seele? Warum also sie nicht lieben dürfen? Die Wahrheit ist, dass man diesem sinnlosen Wort den Abschied geben muss, dass Hamlet lieben darf, ja dass diese Liebe zwischen einem großgesinnten Mann und einem hold bescheidenen Weibe so sehr das Reinste ist, was dem verarmten Lande von seiner früheren Reinheit noch zurückblieb, dass selbst der Himmel um dieses einen Paares willen Schonung üben müsste, wollte er die Verderbnis ringsumher zerstören. Unmöglich das Gefühl der Liebe kann es also sein, was dem Hamlet verboten scheinen könnte, und ist es nicht dies, so bleibt nur noch das Glück und der Vollgenuss dieser Liebe, den sein Verstand oder sein Gewissen als unerlaubt zu bezeichnen vermöchte. Und so verhält es sich in der That. Da in seinem Herzen der Streit um Sein oder Nichtsein tobt, werden die Würfel auch um die Zukunft seiner Liebe geworfen. Hier die Pflicht, die die Rache an Claudius verlangt, hier in dem der Mutter drohenden Geschick für einen Sohn der Antrieb zum Selbstmord — und angesichts dieses heiligen Zwanges entsagt Hamlet dem Gedanken an persönliches Glück: und nichts anderes sagt er in der großen Scene mit Ophelien. Er sagt ihr: Ja ich liebe dich, aber hei-

raten kann ich dich nicht, denn nicht an's Sein, sondern an's Nichtsein muss ich denken. Nicht für mich ist das Brautbett, das jenen Altero-Egoismus, jenes Recht gebiert, welches keine anderen Götter neben sich duldet — das Recht, das Heiligste hintanzusetzen für den Einen, die Eine. Um deinetwillen am Leben bleiben, die Mutter, die mich geboren hat, der Schande preisgeben und ermorden — ich kann es nicht. Ich habe keine Rechte für mich, nur Pflichten gegen andere. Aber o, sage darum nicht, dass ich dich nicht liebe — dem Mann im Paradiese war von dem Apfel zu essen nicht erlaubt, doch das liebende Verlangen wollte und konnte kein Gott ihm verbieten.

Adam kämpfte mit sich und verlor; Tantalus verschmachtete, weil ein Stärkerer es wollte. Hamlet aber, tragischer als Beide, kämpft wie Adam und hat Theil an des Tantalus Qual, und hatte sich, sein eigener Gott, freiwillig, um seiner Pflicht willen, zu Kampf und Entbehrung verurtheilt. Solch' ein Sieg ist tragisch und verlangt die höchste moralische Kraft; man nennt ihn Selbstüberwindung.

Hamlet liebt also und darf es; aber noch mehr, er muss lieben, und zwar, weil die dringendste Forderung der dichterischen Composition es erheischt. Das wäre mir ein schöner Dichter, der dem Helden den schwersten aller Entschlüsse, den Selbstmordentschluss, gar so leicht macht! Nein, Shakespeare versteht sich besser auf sein Handwerk. Er füllt den Menschen mit Tragik, sowie das Luftschiff gefüllt wird. In jedem Augenblick gießt er einen neuen Strom in ihn, ihn von seinem Platz hinwegzureißen, und in jedem Augenblick fängt sich ein neues, starkes Tau in den Ring, damit es gegen die wilde Flugkraft das Beharren erzwinge, bis — bis eben alle Stricke reißen. Sterben — wohl; aber ist nicht dieses Leben lebenswert durch Ophelia? Überall verworfenes Unkraut — wohl; aber siehst

du nicht die holde Ophelia? Treubruch und Verrath und Weibereitelkeit — o wie wahr! aber auf welcher Seite steht Ophelia? Und ach, der Gedanke an sich selbst, an das eigene süße, geliebte Glück, von dem man einst geträumt hat! Die Vergangenheit, der Vater, schläft im Grabe, die Gegenwart, die Mutter, ist Schande — aber gibt es nicht noch eine lichtvolle Zukunft, und steht sie nicht vor dir leise dämmernd, schamhaft zitternd, ihrer Werdezeit, dem Augenblick der Empfängnis und Geburt entgegenbangend, eingeschlossen in der Gestalt der holden Ophelia? Ach, wie wenig weiß unser kritisches Zeitalter von der tiefsinnigen Symbolik und von der Nothwendigkeit der Liebe bei Shakespeare!

Nur ist nicht zu vergessen, dass die Liebe nicht immer girrt. Mag Uhlands entsagender Sänger in sanfter Schwermuth bei der Sterne bleichem Scheine entwandeln — Hamlets Entsagung ist Flammenerscheinung, Sturm und Blitz. Alle Tiefen des Gefühls wie der Einsicht sind hier geöffnet, die beiden Strömungen stauen sich in jedem Augenblick, vermischen sich und toben in ungeheuren Stürzen. Und Ophelia ist fassungslos; der Donner spricht zu ihr und sie versteht ihn nicht. Sie, die die Tochter ist, die dem greisen Lear gefehlt hat, sie, die sich dem alten, stolzen Manne an die Brust geworfen hätte, um ihr blondes Haupt ruhen zu lassen an seinem weißen, und ihn durch Küsse verstummen zu machen, damit er nicht erst frage nach ihrer Liebe — sie leidet jetzt, wie Lear auf der Haide. Oder glaubt ihr, nur das sei Schmerz, was das brausende Ungewitter überwüthet, und die angstvoll stumme Creatur kenne keine Qualen?

Ihre kurzen Antworten zeigen die Geradheit ihres arglosen Wesens und wie sich nacheinander immer größeres Entsetzen ihrer bemeistert. Ihr Verständnis ist schon bei Hamlets erster Frage zu Ende. Frage eine Jungfrau, ob

sie tugendhaft ist, und eine Welt liegt zwischen euch beiden; du gehst sicher mit der Kraft der Erfahrung deinen Weg, ihr aber brechen die Knie zusammen und sie folgt dir nicht auf dem fremden, schmalen Seile über den Abgrund; verwundet, bestürzt, verwirrt, verliert sie den Halt, und nimmt deine Worte, ohne nach dem Sinn, den du ihnen geben wolltest, zu fragen. Gerade wo Hamlet den tiefen Grund seiner Liebe bloslegt, ruft Ophelia thränenüberströmt, dass er sie also betrogen, und gerade da seine Liebe am klarsten und rührendsten sich zeigt, vergeht sie schier in fassungslosem Schreck und vermuthet einen Ausbruch des Wahnsinns. Ist es denn aber für uns, denen alle Voraussetzungen bekannt sind, wirklich so unverständlich, was Hamlet ihr sagte? Warum mangelt dem Claudius nicht das Verständnis? Für Opheliens Auge ragen aus der Brandung die letzten Schlussglieder langer Gedankenreihen gleich zerrissenen Klippen hervor, der König aber sieht den Zusammenhang in der verborgenen Tiefe. Hamlet wehrt sich gegen die Beschuldigung, dass seine Liebe keine wahre Liebe gewesen, und die Ursachen seiner Tragik lebendig im Herzen tragend, zeichnet er gleich Hogarth mit wenigen gewaltigen Linien Einst und Jetzt, Jung und Alt, Mann und Weib, Körper und Seele, Schönheit und Tugend — alle Erscheinungsformen der Liebe. Was weiß Ophelia von Liebe? O Liebe, die du einst ein Kind des Himmels warst, du bist heute zum Verderben geworden. Schlecht und entartet, wie Dänemarks entheiligter Thron, sucht heute die Liebe den Körper, nicht die Seele, die Schönheit, nicht die Tugend, den Schein, nicht die Wahrheit. Bei den Jungen ist die Schönheit, bei den Alten die Eitelkeit die schreckliche Kupplerin, der Mann wie Weib unterliegt, die die Tugend ermordet und Schwüre falsch wie Spielereide macht. Das Weib fällt dem Mann in die Arme, der ihre Eitelkeit kitzelt, der Mann taumelt dem Weibe zu Füßen, dessen Schönheit ihn lockt. Sieh' Hekuba, deren Weichen von Weh erschöpft sind —

— sie gibt sich dir preis, wenn du sie schön nennst, und hast du auch Mördermuth in dir, drauf los! das alte Weib macht dich zum König. Wir sind ausgemachte Schurken, alle, Männer wie Frauen, und Tugend hat bei uns keinen Anwert; die Besten von uns behalten einen Geschmack von unserem alten Stamm, und selbst mich, was trieb mich zu deinen Füßen! Du hättest mir nicht glauben sollen, ich liebte dich nicht . . .

Wer will, mag mit Ophelia rechten, dass sie diese Sprache nicht versteht, diese wilde Wahrheit, die ihrer Erfahrung fremd ist, diese furchtbar verwundende Säure des Gedankens sowohl wie des Ausdrucks — und doch hat ihr Hamlet nur gesagt, dass seine Liebe von anderer, besserer Art, als die der Anderen. Und nun sie schluchzend ausruft, dass er sie betrogen, da fasst er sie, presst sie an sich und fleht: Geh' in ein Kloster! Ob ich auch nicht dein sein kann, zweifle nicht an mir. Keiner wird dich so lieben wie ich, trau keinem anderen. Du Keusche, du Reine, bleibe mir treu — vergiss mich nicht, Ophelia. — Krause Worte, wildes Gewoge dazu; die Motive der Entsagung, die Absicht, die Geliebte zu trösten, Beurtheilung seiner selbst und Urtheil über andere — alles auf einmal wirkend, wie hundert Springbrunnen, die ein einziger Druck in Thätigkeit versetzt; und das alles mit Bitterkeit getränkt und aufgeregt und finster — denn wisst ihr auch, was das heißt, entsagen, und unter welchen Krämpfen sich die Entsagung eines Mannes vollzieht? Weine nicht, du verlierst nicht viel an mir. Auch ich bin vom Stamme Adams, der das Paradies nicht verdiente. Ich liebte dich nicht, wie ich sollte, und that überhaupt nichts von dem, was ich sollte, und glaubst du es nicht, so blick hin: Gertrude buhlt und Claudius lebt. Nein, du verlierst nichts, und das ersehnte Glück, dem du nachweinst, ist kein Glück. Ach, das Blut, das in Liebe entbrannt ist, drängt zu Umarmung und Verbindung und träumt davon, als von aller

Wonnen Krone und Schluss — und das Ende ist das Entschwinden dieser theueren Reize, das Erlöschen all' der heißen Glut und das Gebären von Kindern, die deine Hüften durch Weh erschöpfen, dich alt und mager und schlottricht machen werden und nur geboren sein werden, um das von uns verlassene Geschäft wieder aufzunehmen: schlecht zu sein und unsre eingeborne Verderbtheit, unser Elend, unsere Träume, unsere Enttäuschungen weiter fortzupflanzen von Geschlecht zu Geschlechtern. Heiraten — gebären — geboren werden — ist dies Glück? Einst klang dies paradox, doch nun bestätigt es die Zeit; blick auf mich und auf Dänemarks Thron hin. Nein, im Glück der Liebe ist überhaupt nichts, um mich am Leben zu halten, und du, Ophelia, bleibe keusch wie Eis, rein wie Schnee — rette deine jungfräuliche Tugend in ein Kloster . . .

In diesem Augenblick bewegt sich die Tapete und Ophelia sagt erbleichend eine Unwahrheit. „Wo ist dein Vater?“ „Zu Hause.“ Doch vergebens, Hamlet lässt sich nicht täuschen. Ah, Lauscher — um zu erfahren, was mich krank macht! Nein, nein, ihr Herren, nicht Liebe; nicht Liebesgram noch Heiratsgedanken sind meine Schmerzen; ich heirate nicht. Und beleuchtet noch vom grellen Widerschein dieses Zorns folgen Worte, mit denen er Ophelien für ewig an sich reißt. Hört ihr 's, ihr Lauscher, ich liebe sie und doch werdet ihr meiner nicht ledig. Ich entsage und bin frei; ich liebe und thue doch meine Pflicht. Und sie, sie ist auch ohne Heirat mein und darf keinem andern gehören. Ophelia, geh' in ein Kloster. Fluch dir, wenn du meiner je vergissest; sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, man wird sagen, du bist Hamlets Eigenthum gewesen . . .

Doch er besinnt sich. Übrigens — thu, was du willst. Heirate, oder heirate nicht, es ist mir alles eins. Thor, der ich bin, meine Gedanken an deine Treue zu hängen! Ein

Weib und Treue! Deine Schwüre, die mich einst beglückten, dein Weinen und Händeringen, das mir soeben das Herz schwer gemacht — kenne ich denn nicht diese Äußerlichkeiten?

Himmel und Erde!
Muss ich gedenken? Hieng sie doch an ihm,
Als stieg' das Wachsthum ihrer Lust mit dem,
Was ihre Kost war. Und doch, in einem Mond —
Lasst mich's nicht denken — Schwachheit, dein Name
ist Weib! —
Ein kurzer Mond; bevor die Schuhe noch verbraucht.
Womit sie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe, ganz Thränen —

Schwachheit, dein Nam' ist Weib! — Und davoneilend gewahrt er wieder die Tapete, deren Anblick ihm einen neuen Zusammenhang klar macht. — Ich dir trauen? ich von dir Treue und Opfer verlangen? Dein Vater Maschine des Königs; du Maschine deines Vaters, um in das Herz meines Geheimnisses zu dringen; du schmerzheuchelnd, trippelnd, lispelnd, Gesichter schneidend zum Verderben deines Geliebten; du mit den unbeständigen Gefühlen und der gemalten Naivetät; du Weib wie alle anderen Weiber, wie Gertrude — du willst, ich soll dich heiraten? Nein, das Weib hat über mich und meine Pflicht keine Macht; ich werde sterben, wie ich bin, und der mich die Schrecken des Weibes und die Verbrechen der Ehe kennen gelehrt hat, auch Claudius soll nicht das Leben behalten . . . .

Hamlet stürzt fort und lässt Ophelia allein, doch im Davoneilen vernimmt er den Ausbruch ihres Schmerzes.

Und wenn die Götter selbst sie da gesehn,
Der erste Ausbruch ihres Schreies hätte
Des Himmels glüh'nde Augen thau'n gemacht
Und Götter Mitleid fühlen.

Ist denn das Lesen eine fremde Kunst geworden in kritischen Landen? Man lese doch, was Ophelia an Hamlet gesehen, was sie an ihm geliebt und wessen Verlust sie beklagt! Was Purpur, Krone und Reize eiteln Scheins!

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: ganz, ganz hin!
Die edle hochgebietende Vernunft
Misstönend wie verstimmte Glocken jetzt;
Dies hohe Bild, die Züge blühn'der Jugend
Durch Schwärmerei zerrüttet —

Dies alles an einem Manne sehen und ihn lieben, das ist wahre Liebe, und hat ein Weib für so Großes den Blick, so verdient sie auch Liebe. Die Scene begann mit dem Zweifel, ob des Prinzen Gefühle, und schloss mit dem Zweifel, ob Opheliens Gefühle rein und wahr sind — und ach, sie sind Beide keusch wie Eis, rein wie Schnee, und entgiengen doch nicht der Verleumdung.

XV. Polonius.

Es folgen nun theils offen liegende, theils leicht verschleierte Handlungselemente, die übersehen zu haben unverzeihliche Sünde ist; denn indem sie uns die Charakterschuld des Polonius erschließen, bereiten sie auch die Construction vor von Hamlets Schuld und Sühne.

Noch schluchzt Ophelia, als bereits Claudius in ihrer Gegenwart und von ihr gehört, zum erstenmal von der Verschickung Hamlets nach England redet. Und nun, hier die Tochter händeringend, voll brennenden Leids, dort Claudius, das neue Unheil verkündend — und der Vater hat für die eigene Tochter kein Wort, keinen Blick, und vervollständigt den Plan des Mörders, indem er ausruft:

„schickt ihn nach England, oder schließt ihn irgendwo nach eurer Weisheit ein.“ Was ist dies nun für ein Vater?

Dies will nun sorgfältig untersucht sein. Zuvor aber ein Wort an den Darsteller des Polonius. Es ist ein störender Irrthum und zeigt von geringer Kenntnis der Menschen und Dinge, wenn man sich diesen Greis als süßliche, tänzelnde karrikirte Verächtlichkeit vorstellt. Schicket ihn mit diesen Attributen auf die Bühne hinaus, und ich weiß nicht, wie uns dann der Schwung gelingen soll aus unserer eigenen Empfindung in die seiner Kinder; weder verstehe ich dann ihre unendliche Liebe zu einem solchen Geschöpf, noch werde ich mitfühlen in ihrem Schmerz und Ophelias milderen, Laertes' tobenderen Wahnsinn begreifen — denn wie erbarmungsvoll und innig die Kindesliebe auch ist, gegen die sichtbare Abscheulichkeit kann sie nicht blind sein. Schon um dieser Beiden willen darf also Polonius nicht ins Narrengewand gekleidet werden, und namentlich was in seinem Wesen schlecht und verderblich ist, muss nicht rücksichtslos auf die Oberfläche gemalt sein. Der Künstler muss eben seinen Gestalten Tiefe geben, und kann er dies nicht, so ist er kein Künstler. Doch jenes ist nur die eine Rücksicht; die andere ist, dass Polonius an einem Hof lebt und ein vornehmes Amt hat. An Höfen wird eine Schrulle verziehen, doch niemals der Mangel äußerer Würde; wie der Ton, so ist auch die Bewegung vornehm und gedämpft; wie die Wahrheit, so tritt auch die Schmeichelei nicht mit derben, nackten Gliedern in den Saal, sondern sucht nach einem gefälligen Schleier für ihre Blöße. Übrigens ist es nicht einmal wahr, dass Polonius ein Schmeichler ist; ich bitte mir zu sagen, woraus man dies folgert; ja sogar wenn er ein und dasselbe Ding für Kameel und Walfisch und Wiesel erklärt, thut er es nicht wie der alberne Osrik, der zu allem Ja sagt, sondern weil man mit einem für krank

Gehaltenen nicht über Kleinigkeiten streitet. Der deutschen Kritik ist er aber nicht nur der lächerliche, sondern auch der heuchlerische, der saubere Polonius, ein Duckmäuser und Schleicher. Armer Schleicher, dessen Witz jedes Kind durchschaut, armer Duckmäuser, der nichts für sich verlangt und pro nihilo in den Tod rennt! Und insbesondere weiß ich nicht, wo er heuchelt. Die Liebelei gefällt ihm nicht und er befiehlt trotz möglichem Fürstenzorn den sofortigen Bruch an; er hat einen anderen Geschmack als der Prinz und legt sich keinen Zwang auf; er hält ihn für wahnsinnig und macht daraus vor ihm kein Geheimnis; er ist um ihn besorgt und auch diese Sorge ist wahrlich nicht erheuchelt. Er ist nicht böswillig; Laertes verschwört sich mit dem König, Polonius aber dient ihm, und zwar glaubt er, wie die Dinge stehen, nicht gegen, sondern umgekehrt für das Wohl des kranken Prinzen zu dienen. Er ist nicht egoistisch; denn wenn er sich ins Zeug legte, als seiner Tochter eine Prinzenkrone in Aussicht stand, so erlischt doch nicht sein Eifer, nachdem ihre Hoffnung geschwunden. Und auch sonst ist noch kein Anlass zu unversöhnlichem Tadel sichtbar geworden. Es gibt Väter, die den Vaternamen bloß um des Augenblickes willen tragen, da ihre blinde Begierde die Frucht schuf — doch Polonius gehört nicht zu ihnen. Er ist keiner jener Höflinge des schrecklichen „L'état c'est moi", die ihr eigen Fleisch und Blut ins verbuhlte Bett lockten, wenn nur eine Krone auf die Entehrung herabsah; nein, er zittert für die Ehre seiner Tochter. Wahr ist freilich, dass er dann das Verbot gegen diese Liebe zurücknahm und Ophelien sozusagen mit eigener Hand zum Wiedersehen mit Hamlet führte; aber da er dies that, hat er bereits in Hamlets Wahnsinn einen Beweis für die Echtheit dieser Liebe zu sehen gemeint, und hat sich bereits auch die Zustimmung des königlichen Paares zur Vereinigung der Liebenden gefunden — und man wird es doch wohl einem Vater nicht verübeln, wenn er sein Kind

gut zu verheiraten trachtet Endlich aber macht uns auch das Lauschen hinter der Tapete nicht zu Rigoristen. Es sind schon ärgere Dinge geschehen, und dann lauscht der Eine nicht wie der Andere. So z. B. horchte an Polonius' Seite ein misstrauischer Mörder, der mit eigenen Augen sehen und prüfen wollte, bevor er mit dem Dolche zustieß — und Polonius horchte bloß hochbeglückten Herzens und flüsterte wahrscheinlich hinter der Tapete dem König ins Ohr: Ihr werdet sehen, Großmächtigster, es ist nur Liebe zu meinem Kind und in fünf Minuten wird unser Prinz wieder gesund sein . . .

Soweit also kann ich kein testimonium inhonestatis unterschreiben. Wie äußerlich kein Hanswurst, so ist Polonius innerlich kein Schurke. Versetzet ihn an einen glücklichen und tugendhaften Hof, dessen Sonne nur das Gute, das in den Menschen ist, hervorlockt und der ihre schlechten Triebe weder befruchtet noch braucht, und ihr werdet den nicht allzuklugen, nicht allzudummen, etwas übereifrigen Greis sehen, nicht Stoff vielleicht zur Hochachtung, doch noch lange nicht Stoff zur Verachtung. Ja selbst Cassius, wenn er menschlich fühlt, wird ihm dann seine Dienerstellung verzeihen und in der Selbstlosigkeit, mit welcher er dient, eine Art Tugend, eine nicht unschöne Vasallentreue gewahren — denn nichts ist an sich böse, sowie nichts an sich gut ist. Wie nun aber in der verderblichen Atmosphäre, die von dem neuen Herrscher ausströmt, alle Dinge entarten und erkranken, so verkehrt sich auch diese Gesinnung des Polonius in Charakterschuld und Verderben, und zwar bildet eben die Scene nach der Entsagung des Hamlet den Wendepunkt, da seine Dienerpflicht in Knechtssinn, seine Treue gegen den König in Untreue gegen sich selbst sich verwandelt.

Zurück also wiederum zu dieser merkwürdigen Scene, die eines der wichtigsten Kettenglieder der Handlung bedeutet. Alle Hoffnungen und Träume, kurz zuvor noch gehegt, sind

zusammengebrochen und vernichtet. Auf alles, was Hamlet gesagt, gibt nun Claudius in tiefster Verstörung die Antwort; er ist der einzige, der die finstere, von Blitzen zerrissene Wolke jener Reden verstand, und an seinem Gesicht haften nun unsere angstvoll fragenden Blicke: sag' an, was der Prinz damit meinte . . . . Und nun, Hamlet sagte drohend, nein, ich heirate nicht — Claudius sagt verstört, nein, dies ist Wahnsinn nicht; Hamlet sagte, die Hand wie zum Schwur aufhebend, Einer muss sterben — Claudius antwortet schwer athmend, bleich, lange Pausen zwischen Wort und Wort, einer muss mir fort aus den Augen. Ein Kind, wenn es in diesem Augenblick hinsieht, wird zittern und fühlen, dass Hamlets Aufgeregtheit und Claudius' Verstörung mit einander verkettet sind und dass nicht Liebe diese Kette geflochten — und ach, Ophelia ist solch' ein tiefahnendes Kind! Es ist mir unbegreiflich, wie man in dieser Scene an sie, die Nächstbetheiligte, vergessen kann. Ist es natürlich, dass die Geliebte in einem entfernten Winkel, in stummem Schmerz versunken, viele Minuten lang gleich einem Haubenstock Wache stehen soll, während in Gehörweite Dinge gesprochen werden, die noch schrecklicher sind, als alles, was sie bisher erlebt hat? Und noch mehr, kommen die Hauptpersonen zu dem Zweck auf die Bühne heraus, um uns in einem wichtigen Augenblick, — „da irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist“ — ihre stummen Empfindungen minutenlang bis ins Detail auszumalen? Nein, wenn Ophelia auf der Bühne steht, so hat sie, auch wenn sie schweigt, theilzunehmen und mitzuhandeln, und zwar wird ihre Action, trotzdem sie schweigt, nicht nur Reflex der fremden Handlung sein, sondern auch die Anderen zum Handeln bewegen. Sie sieht und hört den Claudius, sein bleiches Gesicht, den Schweiß auf seiner Stirne, seine hastigen, abgerissenen Worte, und spürt, dass neue Gefahr da ist — doch wie er nun endlich der Kehle das Wort „Er soll nach England“ abringt, da

macht sie lautlos, mit bebenden Lippen, die Hand nur heftig vorstreckend, einen einzigen kurzen raschen Schritt, und... Ja, und das ist ihre Antwort, — sonst nichts. Es ist eine Antwort von unendlicher Kraft. Aller Jammer der Liebe ist in ihr und alles Grauen vor dem ungewissen Dunkel. Wenn jemand wahnsinnig ist, schickt man ihn nach England? Wenn jemand nicht wahnsinnig ist, wie es du es sagst, schickt man ihn nach England? Also Verbannung — für ewig entschwunden?

Und kommt er nicht mehr zurück?
Und kommt er nicht mehr zurück?

Horchet nur gut mit der ganzen Seele hin, und ihr werdet den Grund und den Inhalt dieses schrecklichen Stummseins begreifen.

Nun bitten wir sehr, sich nach der nothwendigen Wirkung dieses Entsetzens zu fragen. Hier steht Claudius, hier Polonius, und jedem der beiden wird es wohl dasjenige, was ihm am nächsten ist, ins Bewusstsein zurückbringen. Dem Claudius muss es sagen, dass sein Beschluss Bestürzung erregen wird und dass man Gründe suchen muss, ihn zu beschönigen; dem Polonius aber ruft es Anderes, Heiligeres ins Gedächtnis. Er sieht doch, wie sein Kind leidet, und zwar leidet es nicht nur um den eigenen Verlust, sondern losgelöst von jedem selbstischen Gefühl um das Schicksal desjenigeu, dem auch Polonius Liebe schenken müsste, wenn anders Treue ist in seinem Herzen. Ist doch Hamlet der Sohn derjenigen, der Polonius dient, ist er doch Erbe des herrlichen Mannes, der dem Polonius dreißig Jahre lang ein gütiger König gewesen. Was ist die Treue, die mit dem Tode des Herrn erlischt und nicht mitfühlt mit dem würdigen Kinde; was ist sie, wenn sie an dem Grunde nicht festhält, dem sie entwuchs, und sich heute da morgen dort, in der Fremde, in Dienst gibt? Ein unsicheres, kaltes Licht, dem es einerlei ist, welche Hand es entzündet, das ist Treue, die nicht Grund hat noch Gründe. Darum vorwärts, alter, treuer Mann, und thu, was der Augenblick

fordert. Gib der Tochter, die der Schrecken gelähmt hat, das Leben zurück und hindere die Verbannung des Prinzen. Sage, dass du noch immer nur an Liebeswahnsinn glaubst, und dass es keine bessere Heilkraft gibt, als die Nähe der Geliebten. Sage, wenn der König nicht an Wahnsinn glaubt, dass dann wichtiger Grund sein muss zu Hamlets schrecklich verändertem Wesen. Gib zu bedenken, dass man diesen Grund beseitigen muss, und dass nicht einzusehen ist, wie die Reise ins Ausland dies vermöchte. Fühle, dass das Glück deines Kindes selbst diese Vorstellungen verlangt; denn ob wiedergenesen oder überhaupt nicht krank, wenn Hamlet nur bleibt, wird ja Ophelia vielleicht doch noch an seiner Seite im Brautkranz erscheinen. Vorwärts also, Vater! vorwärts, treuer Mann! Hilf ihnen! denke, fühle, rathe!

Und was geschieht? Es geschieht, dass Polonius von alledem — nichts thut!

Er sieht nicht die Tochter, er erschrickt nicht mit ihr, er denkt nicht an Hamlet; er sieht nur den König, er sorgt nur mit ihm, er theilt nur seine Erregung. Ein kurzer, schwacher Anlauf, an den Zustand des Prinzen zu denken — ein rascher, mechanischer Blick, der die heranschwankende Ophelia wieder ins Schweigen zurückstößt — und schon jagen die Gedanken wie dressierte Pferde wieder im Dienstesinteresse daher, und schon haben sie unter ihren Hufen Opheliens letzte Hoffnung zertreten. Will man wissen, was den Polonius sie doch noch anzusprechen bewog? Es war, weil er sie nicht mehr übersehen konnte, weil sie, seine Rede unterbrechend, wieder rasch vorgetreten war, und sie war vorgetreten, um an seine Worte anknüpfend zu sagen: Ach, es klang nicht wie Liebe, der König sagt es ja — und er ist nicht wahnsinnig und die Reise nicht nöthig . . . . Doch er versteht nicht diesen letzten Flügelschlag verblutender Liebe, und ob sie wartet und zittert und bebt, sie vernimmt schließlich nur die Worte: Verbannt ihn, oder sperrt ihn ein . . .

Ophelia ist die letzte, die die Bühne verlässt. Sie thut es händeringend, in tiefster Verzweiflung. Sie war in dieser Scene zwischen Liebe und Hass gestellt, und was der Hass begann, hat diese fühllose Liebe vollendet; ja nicht einmal das einzig Tröstliche, der Gedanke, dass Hamlet vielleicht doch nicht wahnsinnig ist, kam aus dem Munde der Liebe. Vielleicht fühlt jetzt Ophelia, wie recht Hamlet hatte, als er kurz vorher seinerseits den Polonius abzuschließen anrieth. Der Vater hat kein Erbarmen gezeigt, die Treue hat ihren Herrn gewechselt. Es geschah unbewusst, nicht böswillig, o gewiss! aber es geschah — und so auffällig ist nun das ganze an sich, so sprechend auch Opheliens Geberde, dass der bestürzte Zuschauer verwundert frägt: ja wie war denn dieser plötzliche Umschlag nur möglich?

Und siehe, der Vorhang fällt — der Dichter lässt uns Raum, diesen „nothwendigen Punkt“ der Tragödie zu erwägen. Das Wesen des Polonius erscheint plötzlich in dunkle Schleier gehüllt; aber auf dem Meere, wenn es Nacht ist, sieht der nach rückwärts gewendete Blick leuchtende Furchen, sichere Spuren des Weges, und das Schweigen wird dröhnende Sprache. Jetzt wird klar, dass das Schweigen eines Mannes so lebendig ist, wie die Rede, und dass es, um mit Lessing zu sprechen, ein schön verborgener Plan war, der im Anfange des Stückes die Zunge des Polonius in Bann hielt. Denn dieser alte Mann, dieses Hausmöbel des königlichen Palastes, dessen Eigensinn man verzeiht, dessen Redseligkeit man toleriert, das den Majestäten ins Wort fällt und in allem ungefragt seine eigene Meinung abgibt; dieser bewegliche, unvermeidliche, in alles seine Nase steckende alte Herr hat sich ja bei ganz merkwürdigen Gelegenheiten stille verhalten! Da statt des Hamlet ein Anderer Mitkönig wurde, schwieg er; da eine schändlich hastige Hochzeit vor sich gieng, schwieg er, da dem Claudius die Todtentrauer des Sohnes zu lang wurde,

schwieg er. Und er schwieg noch weiter; in seinem Herzen setzte sich das tiefe, empfindungslose Schweigen fest und nicht Verständnis noch Mitgefühl regte sich darin mehr für Hamlet. Daher das Unbegreifliche, dass ihm des Prinzen Veränderung unbegreiflich vorkam; daher das Unglaubliche, dass die allgemeine Gewitterangst ihn verschonte und aus seinem fühllosen Schlaf nicht erweckte. Die allgemeine Angst, — denn in Shakespeares Dramen, die nicht bloß aus den gesprochenen Worten, sondern aus dem ganzen Blocke der Thatsachen, Verhältnisse und Menschen bestehen, da befestigt sich das Gesehene und Geschehene zwischen Scene und Scene in den Geistern. Ja ein allgemeines nervöses Bangen durchzitterte den dänischen Hof und alle Zungen fragten scheu, was kommt morgen? Jeder fand einen Causalnexus zwischen der Herrschaft des Einen und der wilden Bitterkeit des Andern heraus und jedermanns Verstand errieth einen Bruchtheil der Wahrheit. Rosenkranz und Güldenstern sagten, es ist wegen des Throns, Gertrude seufzte, ach die rasche Heirat, Claudius verbarg seine Unsicherheit nicht mehr und sagte, nicht Wahnsinn, aber fort mit ihm, er will mich ermorden. Und siehe da, jeder dieser Bruchtheile schloss ja eigentlich noch etwas in sich: das Zugeständnis, dass etwas geschehen war, um darüber wahnsinnig zu werden, dass Thronerschleichung, Entehrung oder irgend ein drittes Furchtbares geschehen war, das zur Zeit noch geheim blieb, und dass der Prinz also in Wahrheit schwer heimgesucht worden. Bei der Offenkundigkeit der Stimmungen und Thatsachen konnte keine dieser Combinationen dem argusäugigen Hofe entgehen und es gehört keine ungewöhnliche Vorstellungsgabe dazu, sich zu sagen, wie man prüfte und erwog, annahm und verwarf, und sich schließlich in die Ohren raunte, dass Wahnsinn vielleicht zuviel sei, dass sich aber denn doch ein unerhörter Scandal, ein schreckliches Unrecht ereignet habe .... Und nun, gegenüber so sehr in die Augen fallender Situation und

inmitten sovieler sehender Menschen bleibt Polonius der einzige empfindungslos, stumpf und blind, und träumt auch nicht, dass Hamlet Grund haben könnte zur Klage! Was also ist dieser einzige schier unsinnige Optimist, und verkörpert er das Verbrechen, den Wahnsinn oder die Dummheit?

Unsere Antwort ist: er verkörpert die unfreie, entwürdigende, zum Selbstverrath führende Blindheit. Seht ihm nur gut ins Gesicht, das bereits den hipokratischen Zug trägt, bevor der Tod es verändert! Seht die vornehm leise Neigung des weißen Hauptes, das gespannt auf den Herrn gerichtete Auge, das Ohr, das voller Durst die vom Thron kommende Rede trinkt, den Mund, der sich in glücklichen Augenblicken zu vertraulicher, holperiger Scherzhaftigkeit öffnet, die constante Gewohnheit, alles im Lichte des Thrones zu sehen, den Drang, die Hast, die fliegende Eile, die große Energie in der Betreibung der Zwecke eines anderen — mit zarten, zarten Lettern, die nur bei greller Beleuchtung leserlich sind, zeichnet dies alles dem Polonius auf die Stirne das Mal: du bist ein vornehmer Diener, ausgestattet mit jenem höchsten Stolze, den es für eine Dienerseele gibt, dem Stolze der unkäuflichen Selbstlosigkeit, aber auch ausgestattet mit dem unwürdigen, verbrecherischen Defecte der Leute dieses Standes, dem Verzichte auf eigenes Urtheil.

Ja, seid versichert, bester Herr,
Ich halt' auf meine Pflicht wie meine Seele:
Erst meinem Gott, dann meinem gnäd'gen König!

Kennt ihr das Wort nicht? Millionen und Millionen starben auf der Wahlstatt mit diesem heißen Glaubensbekenntnis auf den Lippen dahin: es ist der tausendjährige Schlachtruf des Royalismus, der den Menschen einen Fanatismus von demselben Hitzegrad eingab, wie der religiöse. Polonius aber, dieser heute ich weiß nicht warum so unver-

standende Greis, ist das Summum dieser Selbstenteignung. Wie zu so manchem anderen Hamlet'schen Motiv, so ist auch hier der Kreisabschluss, das Ergänzungsbild im König Lear zu finden. Auch Graf Kent ist ein Vertreter der Königstreue — und doch! Er ist der freie, scharfe, umsichtige Mann, der seinen König, für den er sein Herzblut vergießt, der Controle unterwirft, zum Recht mahnt, ob des Unrechts unerschrocken anklagt; Polonius dagegen ist von Gesinnung Royalist, von Charakter aber durchaus nur Diener. Ein Himmelreich, eine großartige geistige Revolution liegt zwischen den Beiden, zwichen dem frei in sich selbst beruhenden englischen Mann, der mit der Vasallenpflicht auch die höchste Pflicht gegen sich selbst übt, und dem Leibeigenen des königlichen Gedankens, dem würdelosen Mann, der sich mit seinem eigenen Ich, seinem Willen, seiner Ehre, seinem Verstand, völlig zu Füßen des Thrones hinstreut, einerlei, wer und was dieser Mann auf dem Throne ist. In der ungeheuren Shakespeare'schen Lebensgallerie gehört Polonius in die Abtheilung der Sclaven. Dort neben der Römertreue, die die Römergröße nicht überleben kann, neben den Narren, die mit ihren unglücklichen Herren weinen, neben den Tubals, die die Verbrechen und die Leiden ihrer Gebieter theilen, neben dem grausigen Thersites, der in die Zügel schäumt und seinen Hass über die ganze Welt ausgießt, neben den stupiden Egyptern, die das Frauenzimmer ob ihrer Entmannung verhöhnt, neben den anderen, die im Genusse des Augenblicks die Fessel nicht spüren, neben Pandarus, der freiwillig die schmutzigen Amusements des Hofes besorgt — dort steht auch als Vertreter der zahlreichsten und in Wahrheit unsterblichen Sclavengattung der greise Polonius: der freiwillige, würdestolze, vornehme Knecht, das Königseigenthum, der Mann, der dem eigenen Denken entsagt hat. Man täuscht sich, wenn man glaubt, dass sich seine Gesinnung seit dem Tode des früheren Königs geändert; aber um ihn herum

ist es anders, ist's gespenstische Nacht geworden, und blind in solch' neuer Situation, erfährt und beweist er die Verderblichkeit des Princips, das als höchstes sein ganzes Leben beherrschte. Zweifelt nicht daran, er war auch dem früheren König ergeben; aber als dann Gertrude allein blieb und wieder heiraten wollte, da sagte Polonius: Le roi l' a dit, und als nun Claudius den Purpur ergriff, galt das Le roi l' a dit auch von seinen Befehlen. Denn das Denken ist völlig beim König und unser Theil ist Gehorsam — ein blinder Gehorsam, der nicht frägt, eine Ergebenheit mit Haut und Haaren, bis in die letzte Faser hinab, ein unbedingtes Aufgehen, ein leidenschaftliches, extatisches, sozusagen wollüstig sich vollziehendes Hinopfern der eigenen Persönlichkeit, der physischen wie der geistigen, für den König. O, hierin beruht sein höchster Stolz und die unbemakelte Ehre seines Schildes! O, hierin ist er nicht zu ändern, hört er nichts und will er nichts hören! Nimm ihm den Glauben an seinen Gebieter und das Dasein hat für ihn keinen Zweck mehr — der Himmel ist entgöttert, die Sonne zu Eis, der Glaube zum Betrüger geworden. Doch wer denkt an solche lächerliche Dinge? Fort damit! Geschwätz! Verbrechen ist jeder Zweifel! Er ist nutzlose Zeitvergeudung, die dich von deiner Pflicht abzieht!

Mein Fürst und gnäd'ge Frau, hier zu erörtern,
Was Majestät ist, was Ergebenheit,
Warum Tag Tag, Nacht Nacht, die Zeit die Zeit:
Das hieße, Nacht und Tag und Zeit verschwenden.

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an deinem König nicht!

Denn was den Purpur trägt, ist rein — der König thut niemals, hat niemals Unrecht . . .

Begreift man nun den Umfang und die nothwendigen Folgen dieses Knechtssinns? Und begreift man die freie Größe des Dichters? 43 Jahre, nachdem die Gestalt des Polonius zum erstenmale über die Bretter gieng, wurde Lord Strafford hingerichtet; acht Jahre später wurde Karl I. enthauptet; nach weiteren 39 Jahren verjagte man Jakob I.; und 1769 war es, dass Junius in seinem ersten Briefe an den Drucker des Public Advertiser schrieb: „Im Herzen und Sinn eines Engländers ist Loyalität eine verständige Zuneigung zu dem Wächter über das Gesetz. Vorurtheile und Leidenschaft haben diese Ergebenheit bisweilen zu einem verbrecherischen Grade gesteigert; und was auch Fremde denken mögen, wir wissen, dass Engländer ebensosehr in einem missverstandenen Eifer für einzelne Personen und Familien, als nur immer in der Vertheidigung dessen, was sie für ihr Höchstes und Theuerstes hielten, gefehlt haben.“ Und weiter schrieb Junius: „Straflosigkeit ist ein seltsames Vorrecht für die königliche Würde und schließt keineswegs die Möglichkeit aus, Strafe zu verdienen... Ich meinestheils bin weit davon entfernt zu meinen, dass der König kein Unrecht thun könne, weit davon entfernt, im Widerspruch mit dem wohlbegründeten Zeugnis der Wahrheit durch die Formelsprache mich abschrecken oder täuschen zu lassen.“

Es war ein Engländer, der den Polonius auf die Bühne gestellt hat. Zu erörtern, was Majestät, was Ergebenheit ist, das wäre Zeitvergeudung? Erörtere es nur, sonst wird es dein Tod sein! Wodurch ist denn dieser Claudius deiner Kritik so unnahbar geworden? Welches Stück von seiner Majestät blendet dich so, dass dein Auge für all' die tausend Zeichen ringsum keinen Sinn hat? Ist es sein geborenes Recht an den Thron? Keineswegs; sieh' auf Hamlet, er ist der legitime Erbe. Ist es männliches Verdienst? Keineswegs; denke an den jungen, an den alten Hamlet, höre auf die Stimme deiner Tochter, die dir zur Mahnung ausruft:

O welch' ein edler Geist!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung.
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter —
Voll edler hochgebietender Vernunft!

Ja ist es überhaupt Anhänglichkeit an Claudius? Nein. Vor sechs Wochen noch hattest du Augen nur für einen anderen König und für einen anderen Prinzen, und Claudius, der arme, im Winkel stehende Claudius, dem man Gesichter zog, war für dich Luft. Was also hob ihn plötzlich so himmelhoch über den Richterstuhl deiner Kritik hinaus und verpflichtete deine Augen, nicht zu sehen, deine Ohren, nicht zu hören, dein Urtheil, seiner freien Prüfung zu entsagen? Was ist denn geschen? Nichts — nichts als dass dieser Mann heute einige Abzeichen trägt, die vorher ihm nicht gehörten, dass er die todten und unbeseelten, die wehrlosen äußerlichen Insignien des Königthums trägt, die nichts thun, nichts sagen, die sich nicht vertheidigen können, selbst wenn man sie dem verbrecherischesten Lumpen und Räuber in Besitz gibt. Und darum also entwürdigst du dich zum stumpfsinnigen Sclaven! Um des Kleides willen, das nur dann herrlich und verehrungswürdig ist, wenn die wahre Majestät des heldischen Mannes vorhanden ist, um es durch seine Berührung zu heiligen! Merke es, niedriger, sclavischer Geist, nicht die Krone krönt den König, sondern der König die Krone.

Es gibt eine wahre und eine Scheinmajestät. Unter der Herrschaft der wahren ist es möglich, sich über die Wurzel der Ergebenheit eines Hofmannes zu täuschen; unter der Herrschaft der Scheinmajestät aber halten die Fetzen seiner Scheinwürde nicht mehr und die Creatur wird kenntlich bis in ihr innerstes Herz hinein. Da gilt kein Kunstgriff, da gilt kein Schein; Sclavengeist, hat er

schon keine Zunge, spricht mit wundervollen Stimmen, und dröhnt es in alle Welt hinaus: Polonius ist nicht ritterlicher Vasalle, nicht vornehm, nicht frei, er ist der Bediente des Königs. Und noch mehr — denn das Uebel frißt den ganzen Menschen an — sein Götzendienst macht ihn auch treulos; treulos gegen den Prinzen, treulos gegen Ophelien, treulos gegen sich selbst.

Dies über Alles: sei dir selber treu,
Und darauf folgt, sowie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen!

Hast du Natur in dir, so leid' es nicht;
Lass Dän'marks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand' und verruchte Wollust sein!

Den Herrn, der dein, und dessen Wahl erprobt,
Mit eh'rnen Haken klammr' ihn an dein Herz,
Und härte deine Hand nicht durch Begrüßung
Von jenem neugeheckten Bruder!

Ihr wisset ja, gewitzigt, helles Volk,
Mit Krümmungen und mit verstecktem Angriff
Durch einen Umweg auf den Weg zu kommen:
Und so könnt ihr, wie ihr schon Anweisung
Und Rath ertheiltet, euren Herrn erforschen.

Wie stünd' auch der,
Den eines Sohnes Schmerz, der Mutter Schande,
Die Pflicht der Treue und der Tochter Unglück,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts —
Den nichts erweckt?

Du wärest träger, als das feiste Kraut,
Das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord,
Erwachtest du nicht hier —

Doch er erwacht nicht. Ein freier Mann hätte von Anbeginn um seiner Ehre willen nicht mitgethan; ein

kluger Mann hätte sich noch rechtzeitig zurückgezogen — die hündische Ergebenheit des Polonius aber kennt keinen Halt und so bleibt er auch nach dem Schauspiel beim König. Man bedenke, welch' ein ungeheuerliches Schauspiel dies war: sein Thema wochenalter Gesprächstoff des Hofes, sein Anfang faustdicke Anspielung, sein Höhepunkt allgemeines Entsetzen, offene Anklage, wüthender Donner und Sturm — und Polonius ist ahnungslos, taub und blind, denn der König hat niemals Unrecht . . .

Und so ist er denn rettungslos verloren.

Rettungslos. Denn was für Vorstellungen hat man eigentlich von Claudius? Merkt man denn nicht, dass er den alten Thoren umbringen muss, wenn Hamlet ihn nicht tödtet? Lauf mit deinem Uriasbefehl, du alter, dummer Knecht, lauf hin; komm zurück und erzähle nur, was du Schönes von Ehebruch, Flüchen und Geistervisionen dort gehört hast; betheuere nur bei allen Heiligen, dass du von alledem nichts glaubest noch begreifest — und was meinst du, dein Abgott dort mit dem Engelsgemüthe wird dir glauben? Erkundige dich nur bei Richard, du alberner, würdestolzer Thor, und bei Macbeth und den anderen Meistern des Handwerks! Doch nein, es bleibt dir zum Nachdenken keine Zeit; ehe du den letzten Schwur zu Ende gebracht hast, wird dein Mörder-König dich zur Vorsicht ermorden.

Schwachheit, dein Name ist Weib; Mord, dein Name ist Claudius; Königs-Götzendienst, treulos und blind, seit Shakespeare seinen Hamlet gedichtet, verdienst du den Namen Polonius.

. . . Und in alledem handelt es sich um mehr, als um den politischen Charakter eines Menschen; der ganze Mensch, der ganze Charakter steht auf der Bühne und erkrankt rettungslos durch das Verhältnis zum König. Und die Moral davon? Vollständiger als der Dekalog ist diese Shakespeare'sche Moral, die rationalistische Moral, die

Gewissensmoral. Sowie die magische Helle, die dort jenseits der Abendschatten den Himmel erfüllt, das Dasein der Sonne bezeichnet, so schwebt über dem Fall Polonius in durchsichtiger Klarheit ein Gebot von demselben herrlichen Ursprung, wie jenes, das der höchste Genius einst von dem Berge Sinai verkündet:

Sapere aude! Wage es, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, wage es frei zu sein! Sei Mann, sei frei und treu, und unbeirrt vom purpurnen und goldenen Scheine. Nicht fremder Größe, sondern der eigenen Würde, dem Glück deines Kindes, dem misshandelten Recht gehöre dein eifriger Dienst. Fordert ein Gekrönter Anderes von dir, so sage, dass die Majestät, die das Unrecht will, ihren Charakter verwirkt und zum hohlen Schein wird, der über dich keine Macht hat. Frei sei und ehrliebend und treu — sapere aude!

Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln!

XVI. Licht.

Ich übergehe nun die Schauspielscene, denn sie versteht sich von selbst. Genug daran, dass nicht nur die Kunst ihre Pflicht gethan hat, sondern auch Hamlet. Denn gewiss, seine gerechte Leidenschaftlichkeit, seine glutvolle Action während des vorgeführten Stücks, seine grauenhaften Witze, unverschleierten Hinweise und blutigen Commentare, seine Augen, seine Wuth, sein Lachen und Fragen und blutdürstiges Höhnen — das Alles wirkte im höchsten Maße mit zu dem Erfolge. Das Stück ist für Claudius eine Folter, doch die größere Folter ist für ihn Hamlet. Wäre nicht Hamlet, so könnte der Mörder doch noch seine

Fassung bewahren, dass er wenigstens nicht so entsetzt auffahre, wie Macbeth beim Anblick des Banco; allein er fühlt ein brennendes Auge auf sich ruhen, dessen Blick ihn versengt; jede Qual muss er doppelt durchkosten, aus Hamlets Munde sie voraussagen hören und sie lebendig werden sehen auf der Bühne; er will trotzen und sich von Hamlet abwenden, aber mit entsetzlicher Beständigkeit zieht es ihn immer wieder in die Augen des Henkers zu schauen, um zu errathen, wie weit Hamlets Kenntnis von dem Verbrechen reiche — und nun fällt endlich der letzte Schleier zwischen beiden. Notabene, die ganze Scene spielt sich vor den hunderten von Zeugen ab, die von der tödtlichen Feindschaft zwischen Claudius und Hamlet Kenntnis haben; alle diese hunderte von Herren und Frauen verstehen auch die faustdicke Ähnlichkeit zwischen der Königin auf der Bühne und Gertruden, und morgen werden sie es aller Welt erzählen, dass Hamlet ein Stück aufführen ließ, das einer blutigen Verdächtigung des Claudius gleichkam. Der Gedanke daran allein wäre schon Marter genug, um dem König alle Fassung zu benehmen — aber jetzt geschieht noch außerdem etwas Ungeheuerliches und Großes. Denn jetzt schleudert Hamlet auch die letzte dünne Hülle weg und gibt sein Geheimnis preis und gibt sich auch selber preis dem Mörder. Aufspringend tritt er ein paar Schritte vor und ruft dem Claudius die Worte zu von der Mordthat und von der Werbung des Lucianus — und damit ist's heraus! Hamlet weiß alles — der Hof sieht alles — die Welt wird alles erfahren — und von Ohnmacht gefasst, das Auge von Entsetzen umdunkelt, flüchtet Claudius aus dem Schauspiel, das er als Zeitvertreib begrüßt hat, mit dem Auftrage, Hamlets Lust daran zu schärfen.

Zwei merkwürdige Ausrufe begegnen sich nun. Mitten in dem Lärm und Getöse des aufgeregten Hofes, zwischen Schreckensrufen, Flüsterworten, fallenden Stühlen und den Schritten hin- und hereilender Menschen, zwischen alledem

ruft Polonius, vor dem König herlaufend, das ungeheure Wort, das den Gehalt der Situation bis auf den Grund ausschöpft: „Licht! Licht! Licht!“ und ahnt nicht, dass dieses Wort wie der leibhaftige Sturm Gottes über dem Lärm der Menge einherbraust. Und einen Augenblick später, nachdem sich der Saal endlich geleert, stürzt Hamlet auf Horatio mit dem Ruf zu: „O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes!“

Und nun, wenn ihr ihn noch nicht begreift, überblicket ungetrübten Auges den Zusammenhang aller dieser Dinge:

Ein Geist ist erschienen, der den Hamlet im Namen der Gerechtigkeit zu blutigem Werke beruft; Gerechtigkeit üben ist Sache des Menschen; gerecht ist er nur vermittelst der Vernunft; die Vernunft sagt: richte nicht ohne Beweise; überirdische Beweise fasst nicht der menschliche Verstand; sucht der Verstand, so findet er irdische Beweise; und dass er sie zu finden vermag, zeigt Hamlet mit der Überführung des Claudius. Aber nun geht die Sache noch weiter, ja viel weiter weil über die Regionen des Criminalfalles hinaus. Denn nun wird ja die Thatsache des Mordes selbst auch zu einem Beweis! Nicht mehr wird jetzt Hamlet fragen:

> Bist du ein Geist des Segens, bist ein Kobold?
> Bringst Himmelslüfte oder Dampf der Hölle?
> Ist dein Beginnen boshaft oder liebreich?

Nein; sondern indem sie ihre irdischen Wege gieng, fand die Vernunft auch zu dem Überirdischen den Weg; indem sie ihr Geschäft hier gut verrichtete, ward ihr auch das Wesen des Überirdischen offenbar; indem sie den Mord des Claudius bewies, stellte sie auch den Beweis her, dass es ein Geist des Segens und der Wahrheit, ein liebreicher Geist war, der die Kunde von der Ermordung des alten Königs zu menschlicher Kenntnis brachte. Auch in diese

Sache ist nun Licht gebracht, und jetzt erst, weil er es darf, wettet Hamlet Tausende auf die Worte des Geistes.

Kein Zweifel, Hamlet hat bisher erfüllt, was man von dem Helden eines Dramas erwartet. Mit raschen Schritten, prüfend, entschlossen, kraftvoll, groß im tragischen Leiden, hat er alles gethan, was er sollte. Am reichsten entfaltet, klar für jeden Blick, steht jetzt die prachtvolle Fülle seiner Männlichkeit vor dem Bewunderer. Nie zuvor glich er so sehr dem Racheengel Gottes selber; er ist hinreißend groß und schön; in dem vierfachen Panzer seiner herrlichen Intelligenz, seiner schöpferischen Moral, seiner Energie und seiner selbstvergessenen Aufopferungsfähigkeit und Kühnheit, scheint er gegen jeden Sturm, den das Leben noch bringen mag, gerüstet. Was, so fragen wir, ist ihm noch unmöglich, nachdem er das Dunkel dieses Mordes erhellt hat? Wo gibt es ein Geheimnis, das er nicht enträthseln, einen Schein, den er nicht durchblicken, eine Gefahr, die er nicht besiegen, eine Titanenpflicht, die er nicht über sich nehmen würde? Ja, die Spitze, zu der dieser Adler noch emporsteigen wird, scheint unermesslich hoch über der Erde — und siehe, da kommt jetzt, gerade jetzt ein Augenblick, da die Leidenschaft ihn aus dem Geleise der Vernunft hinausschleudert.

XVII. Hamlets Schuld.

Doch es täuscht der Schein. In Wahrheit hat Hamlet nicht alles das gethan, was seine Pflicht erheischte; in Wahrheit waren es viele Stunden und nicht bloß ein kurzer Augenblick, da er als Sclave seiner Leidenschaft einherschritt. Seine Pflicht war, wenn der Augenblick kam, völlig in Bereitschaft zu sein, und als das Schicksal rief, war er gänzlich unvorbereitet.

Der besonnene Leser wird aber wohl zustimmen, wenn wir vorderhand noch den Gebrauch des Wortes „Schuld“

vermeiden. Denn dieses Wort präoccupiert, und wir wollen nicht präoccupiert sein. Schuld ist ein complicierter, aus der Zusammenfassung vieler Thatsachen, Verhältnisse und rechtlicher wie sittlicher Nothwendigkeiten abgezogener Begriff; es ist in der langen Kette von Prüfungen, Erwägungen und Urtheilen das allerletzte Urtheil, der allerletzte Begriff — und wir stehen jetzt eben nur beim Beginn, bei dem zu beurtheilenden Geschehnis. Sowie auf den ersten Blättern dieses Buches von einem Morde des Claudius, so wollen wir jetzt von einer Schuld des Hamlet nichts wissen. solange uns nicht Alles klar erwiesen ist. Und nun in medias res.

a) „Im Augenblick ist leicht gesagt.“ — Dreimal, bevor er sich auf den Weg zur Mutter begibt, sagt Hamlet: „Im Augenblick“ — das drittemal, wie von einer Vorahnung getrieben, mit einem ganz eigenen, bedeutungsschweren Beisatz, der den Zuschauer auf's tiefste ergreift.

Nun, so will ich zu meiner Mutter kommen, im Augenblick,
Ich komme im Augenblick.
Im Augenblick ist leicht gesagt.

Und siehe, er hat Recht gehabt: in jenem kurzen Augenblick, da er an dem reuevoll zusammengebrochenen König vorübergeht, vollzieht sich — noch wissen wir nicht, ob es Schuld ist — vollzieht sich aber die Wendung in seinem Schicksal.

Der Unglückliche! Jetzt konnte er es thun, bequem, denn Claudius war im Beten, und hätte er's gethan, so wäre Vieles, ja vielleicht Alles wieder gut geworden: aber der Augenblick vergeht ungenützt, und wir sehen, dass sich kein anderer gleich günstiger mehr findet.

Denn dies s e h e n wir — wir m ü s s e n es sehen, mit diesen unseren Augen; und sahen wir es bisher nicht, so wenden wir uns an den denkenden Künstler, damit es uns

künftig auf der Bühne klar vor Augen geführt werde. Die Bühne muss uns zeigen, dass der Urtheilsvollzug früher, im Schauspiel, noch nicht, und später, nach der Gebetsscene, nicht mehr erfolgen kann.

Im Schauspiel, als Claudius entsetzt auffuhr und davonlief, da war er rascher draußen, als Hamlet bei ihm sein konnte. Nebenbei bemerkt gewahren wir jetzt, auf was alles Shakespeare und Hamlet bedacht sind, ohne dass die unsachliche, lebensfremde Blindheit es auch nur ahnte. Denn Hamlet saß ja weit entfernt vom Thron zu Opheliens Füßen, und zwar hatte er, die Einladung der Mutter ausschlagend, absichtlich diesen Platz gewählt — aber er wählte ihn nicht, weil der stärkere Magnet ihn zog, sondern weil man vis à vis den Mörder besser beobachten kann, als wenn man auf den Stufen des Thrones sitzend ihm den Rücken, der keine Augen hat, zuwendet. Darum hatte ja Hamlet auch den Horatio sich einen günstigen Platz wählen geheißen! Und als er dann im entscheidenden Augenblick vorsprang und die Worte vom Tode des Herzogs Gonzago rief, da bildeten die Damen und Herren vom Hofe, die das Parkett des Saales füllten, eine natürliche Barrikade, die sich sofort dem für wahnsinnig Gehaltenen in den Weg geworfen hätte, wenn er Miene machte, mit dem Dolch zum König zu gelangen.

Nach der Gebetscene wieder — nun, man weiß, was nachher geschah. Im Zimmer der Mutter war ja die Gelegenheit wieder äußerst bequem — nur dass es nicht mehr Claudius, sondern ein Anderer, ein Unschuldiger war, der hinter der Tapete lauerte. Und wäre es auch Claudius gewesen — ist es nicht schauerlicher, vor den Augen der eigenen Mutter zu tödten, und den Mann vor ihr zu tödten, den sie über alles liebt, als fern von ihr, da wenigstens ihr Auge von dem unerhörten Anblick verschont bleibt?

Und endlich nach dem Tode des Polonius, da Claudius bereits genau wusste, was ihm drohte! Welcher

Narr bleibt denn mit dem sicheren Verderben ohne Nöthigung allein? Zweimal stand der Mörder noch in unmittelbarer Nähe seines Richters, und einmal — das einzigemal in dem ganzen Stücke! — fasste er dessen Hand; aber beidemale, sowohl bei Ophelias Begräbnis, als auch unmittelbar vor Beginn des Kampfspiels mit ihrem Bruder, hatte Hamlet nicht Schwert noch Dolch bei sich: dort, weil er eben nackt aus Gefangenschaft und Schiffbruch zurückkam, und hier, weil er nach ritterlichem Gebrauch waffenlos auf dem Turnierplatz erschien. Alle übrigenmale aber, da sie noch zusammentrafen, nahm sich Claudius wohl in Acht. So oft er kam, kam er mit Trabanten und Garden; so oft ihrer welche über Auftrag den Saal verlassen mussten, markiert der Text: „einige aus dem Gefolge ab;“ und so oft diese einigen verschwanden, schlossen sich die übrigen desto dichter zusammen, um als lebender Wall die Majestät vor dem Angriff eines für wahnsinnig Gehaltenen zu behüten. Ja wohl, wir müssen das, was sich von selbst versteht, auch zu Gesicht bekommen, nämlich dass Claudius unter bewaffnetem Schutz stand und dass auch Hamlet strenge überwacht wurde.

König:
Wo ist er selber?

Rosenkranz:
Draußen, gnäd'ger Herr,
Bewacht, um euer Belieben abzuwarten.

Das heißt also, um es mit aller Kürze zu sagen, Hamlet konnte an den König nicht mehr an, und wenn er sich nicht ihn aus der Entfernung niederzuschießen entschloss, so hatte er bis zum allerletzten Schluss absolut keine Gelegenheit mehr zum Vollzuge des Urtheils. Dass er aber von diesem bequemen Mittel des Niederschießens keinen Gebrauch machte, das muss man ihm entschuldigen,

denn die Kanonen, wie sie in dem Stück vorkommen, ließen sich nicht gut in der Hand tragen, und die Pistolen wurden erst 60 oder 70 Jahre nach Shakespeares Tode erfunden.

Was beweist nun dies Alles? Es beweist, dass der Dichter mit großartiger Meisterschaft ein System von lauter schönen Nothwendigkeiten construiert hat. Es gibt nur einen einzigen Menschen, den die Gerechtigkeit hier brauchen, einen einzigen, der die Strenge gegen Claudius mit Milde gegen Gertruden vereinigen kann, und dieser Mensch ist Hamlet. Es gibt nur einen einzigen Weg, auf welchem der Prinz von der Ermordung seines Vaters erfahren kann, und dieser einzige Weg ist die Erscheinung des Geistes. Es gibt nur eine einzige Instanz, von welcher der Mensch einen Befehl zum Blutvergießen, sowie überhaupt einen Befehl in Empfang nehmen kann, und diese Instanz ist die eigene Vernunft, das eigene Gewissen des Menschen. Es gibt nur ein einziges Mittel, durch welches der Schuldbeweis gegen Claudius hergestellt werden kann, und dieses Mittel ist, ihm seine That im Spiegel der Kunst zu zeigen. Und endlich gibt es in dem ganzen weiten Bereich des Stückes bloß einen einzigen Augenblick, da Hamlet seine große Pflicht erfüllen kann — und dieser Augenblick geht ungenützt vorüber.

b) *Die Reise nach England.* — Denken wir nun aber daran, dass Shakespeare soviel als möglich gethan hat, um diesen außerordentlichsten Moment vor dem Ertrinken in den reißenden Strömen der Handlung zu bewahren. Kaum ist Hamlet verschwunden und des Königs letztes kurzes Wort verhallt, so senkt sich abermals der Vorhang — aber nicht, weil ein Scenenwechsel gar so nothwendig wäre, sondern einzig, damit der Zuschauer mit seiner stürmisch aufgeregten Empfindung allein bleibe, die sich jetzt mehr als je auszuwogen dürstet. Und was sagt diese Empfindung?

Für den Kritiker, der da lernen will, bevor er urtheilt, und der das Geheimnis der künstlerischen Wirkung am lebendigen Menschen studieren will, wäre es nun sehr von Vortheil, wenn er das naivste Publicum hierüber befragte. Wir haben es wiederholt gesagt, wir wissen nicht, warum man es verachtet. So ungelehrt und unerfahren es ist — kaum dass es das Großartige ahnt, folgt es blind für alle glänzenden Wolken, mit naiver Sicherheit und in geradestem Zug nur dem Genius. Es ist einfach und herzensgesund, es traut unbedenklich dem Zeugnis der eigenen Augen mehr, als dem verschwommenen Zeugnis Anderer, die sozusagen nicht dabei waren. Niemand kommt ihm an Empfänglichkeit gleich und was es weiß, das weiß es; und darum lacht es, wenn man ihm sagt, dass das ungeheure Unglück eines Sohnes keine Thräne verdient, und ist tief erbittert, wenn man ihm statt dessen eine unmögliche Fühllosigkeit und eine noch unmöglichere Philosophie zur Bewunderung hinstellt. Wenn das Hamlet sein soll, dann lieber fort mit dem Hamlet — so sagt es, denn es ist frei von den hereditären Krankheiten, mit denen die Schule unser Denken belastet, und eben darum kann es unser Lehrer sein in der uns gelehrtem Volke verloren gegangenen Wahrheit und Natürlichkeit der Empfindung. So steigen wir wieder zu jenen verachteten Gallerien empor, wo man seine Gefühle mit hörbar leidenschaftlichen Ausrufen begleitet; wo man den Bühnenvorgang als ein Wirkliches und Persönliches mitlebt und glutvoll die schlichte Wahrheit empfängt, die seine wesentlichste Bedeutung ausmacht; und wo der Beobachter gleichsam auf einer Klinik der Herzensgesundheit sich fühlt und all' die Wirkung lebendig werden sieht, nach der der Dichter in seinen Schöpfungsträumen sich gesehnt hat: athemlose Spannung, da Hamlet hinter dem König steht, wie jedesmal, wenn einem Nichtsahnenden der Tod naht; Unruhe, da der Prinz überlegt, quälende Unruhe, da er so lange überlegt, und die Angst, ob er

nicht bemerkt wird vom Mörder; und endlich mächtiger als Alles eine neue große Angst . . .

Ja, da ist sie schon, auf die dem Dichter soviel ankam und die einzig den Hamlet-Kritikern fernblieb — die den Zuschauer in Fragen und Erinnerungen stürzt, welche ihn dann selbst von Ahnung zu Ahnung bis zum richtigen Verständnisse leiten. Wie heftig unser Schrecken und wie einfach und alltäglich sein Grund, da Hamlet den Claudius verschonend sich wendet! Wie möchten wir den Unglücklichen zurückreißen, aus keinem andern Grunde, als weil uns bangt, dass er doch den Augenblick nicht versäume, trotzdem uns doch niemand prophezeit hat, dass dieses der einzige günstige Augenblick sein wird! Denn wie, sollte Hamlet nicht fühlen, was jedermann fühlt, er allein nicht wissen, was jedem von uns seit der Kindheit Tagen bekannt ist, dass der Augenblick oft Alles ist und dass ein Versäumnis oft furchtbare Opfer gefordert? Doch wie nun das gesteigerte Schreckgefühl nach den verderbenschwangeren Möglichkeiten herumsucht, die schon am Horizonte erscheinen, da taucht, alle vagen Vermuthungen verdrängend und die drohende Erfahrungsweisheit übertäubend, jäh und plötzlich ein neuer Gedanke empor — eine Erinnerung — eine blutjunge Erinnerung — eine solche, bei welcher das Herz plötzlich stille steht. Denn um Gott, ist unser Herumrathen nicht thöricht? Um Gott, wie konnten wir nur daran vergessen? Da ist es ja, was uns vor fünf, zehn Minuten erst so erzittern machte, als wir sahen, wie ein kaum gepflanzter Keim in einem einzigen raschen Augenblick zur sicheren Entscheidungsthat heranwuchs! Denn Alles ist im Zuge, morgen früh — heute Nacht — im nächsten Moment wird es sein, und all' unser Sehnen und Hoffen wird betrogen sein, denn Prinz Hamlet muss —

Was? Wie? Wohin?

Er muss in die Ferne, nach England!

Jawohl, die Reise nach England! Gehet nur auf die Gallerie hinauf, und ihr werdet davon hören. Unter all' den ungeheuren Sünden, die die Shakespeare-Literatur am „Hamlet“ begangen hat, ist es eine der größten, dass sie bei der Construction von Hamlets Schuld diesen Schlüssel der ganzen Frage übersehen hat. Diese Reise ist das thatsächliche Moment, das den Zuschauer beherrscht und ihm die mächtige Empfindung gibt, dass der Prinz sich ruiniert hat. Wer weiß, welche Schrecken Claudius' Brief verschließt, welche noch unausgesprochenen Schrecken in seinem verschlossenen Geist sich erzeugen. Und nun, du Unglücklicher, wann willst du dein Werk thun? Wann willst du wiederkehren, und wirst du überhaupt noch zurück können zu Heimat und Pflichten?

Und kommt er je wohl zurück?
Und kommt er je wohl zurück?
Nein, nein, er ist todt!

Den Vater nicht gerächt, die Mutter nicht befreit, den Augenblick nicht genützt — so muss er jetzt ins Verderben, nach England; und wie früher die Frage, ob er den Wert des Augenblicks nicht kennt, so erhebt sich jetzt die noch erregtere Frage, ob ihm denn der Uriasplan völlig Geheimnis war, dass er das Nothwendige auf später hinausschob? Und sieh da, klar und unbestreitbar lehrt es der weitere Gang, dass er noch an demselben Abend vor der Mutter die genaue Kenntnis des ganzen Planes offenbarte. Ja, genau zum Actschluss, als letzte Steigerung, welche Alles überhöht, kommt diese entscheidende, lange kunstvoll verheimlichte Thatsache zum Vorschein. Da erinnert Hamlet sich wieder, was zu vergessen so verhängnisvoll war, dass man Briefe siegelt und bereits die Reiseescorte commandiert hat; da liegt vor ihm die Absicht des Mörders offen wie ein lesbares Buch und er sieht, dass er in ungewisse Schrecken hinausgeht; da sagt es sein Erstarren, seine Bestürzung, sein fürchterlich ver-

zweifelter Schrei, dass er sich endlich der Folgen seiner Unterlassung bewusst wird. O, was hat die Kritik aus diesem herrlichen Stück gemacht! Wie hat sie die Geschehnisse verachtet, die Stimmungen und Situationen verkannt, den Schauspieler gelähmt, der gegen ihre Autorität nicht anzukämpfen wagte, und ihm das höchste, gewaltigste, erschütterndste Aufflammen seiner Kunst und Kraft geraubt! Nein, denkender Künstler, wage auch du es, frei zu sein und deinem eigenen künstlerischen Gewissen zu folgen. Rastlos treibe in einem Drama die Handlung, von unserer Spannung gefolgt, aufwärts und immer nur aufwärts; und dieses Grundgesetz als Maßstab angelegt, ist der dritte Act prachtvoll gethürmt und der Aufschwung des Interesses kühn und schön bis hart an den Actschluss gesteigert. Hamlets Erstes war in diesem Act der Entschluß, wenn der Beweis gelingt, den Mörder und sich selbst zu tödten — und der Zuschauer fragte darauf: wird der Beweis ihm gelingen? Dann sahen wir den Beweis erbracht, hörten im Monolog die Fällung des Urtheils — und das leidenschaftliche Interesse gieng nun darauf: wird er jetzt dem Urtheil gemäß handeln? Zum Dritten der große Moment und — ein Donnerschlag — Aufschub des Rechtes; dann, eine Minute hernach, der Vater der Geliebten getödtet; und endlich als stärkster Effect, die schaudernde Erkenntnis des Aergsten. Denn schlimm ist die Versäumnis der Pflicht, schlimmer, einen Unschuldigen zu tödten; doch grauenhafter als Alles ist das Gefühl, dass durch meine eigene Schuld das Spiel verloren ist und dass nun die Pflichterfüllung unmöglich geworden.

Doch halt, man unterbricht mich mit einem Einwand. Schuld? höre ich fragen, du sprichst bereits von Schuld? Ist Hamlets Unterlassung, weil sie verderblich ist, darum auch schon eine schuldvolle gewesen? Wenn also jetzt etwas nicht geschehen ist, was später nicht mehr geschehen kann, und wenn daraus Ruin folgt, so wäre dies für sich

schon als Schuld zu betrachten, ohne dass es weiter auf die Gründe der Unthätigkeit ankäme? Nein, das kann unmöglich recht sein, wir sind nicht so sehr Sclaven des Erfolges, um nach dem rein äußerlichen Effect des Verhaltens den Menschen für schuldig oder unschuldig zu erklären!

Und wahrlich, ich muss gestehen, dieser Einwurf ist durchaus berechtigt. Indessen, versuchen wir es vorerst, noch eine andere Thatsache gegen etwaige Einwendungen sicherzustellen.

c) *Constatierungen.* — Wir meinen die Thatsache, dass Hamlet rechtzeitig, d. h. noch vor der Gebetscene, von der bevorstehenden Verschickung nach England erfahren hat. Entschließt man sich einmal, ein Drama als ein Stück wirklichen Lebens zu nehmen und die handelnden Personen nach Polizistenart auf Schritt und Tritt zu verfolgen, dann kann der Beweis nicht schwer fallen, dass Hamlet dieses entscheidende Moment unmöglich erst nach dem großen Augenblick erfahren konnte.

Soviel steht fest, dass es ihm vor uns, auf der Bühne, keines Menschen Mund verräth. Und warum? Etwa darum, weil es eine inferiore Thatsache wäre, mit der es sich nicht der Mühe lohnen würde, die Ohren des Zuschauers zu belästigen? Für so unsinnig darf man Shakespeare nicht halten, und wenn er also die Mitwisser des Planes dennoch gegenüber dem Prinzen schweigen lässt, so geschieht dies, weil die Sache ein kostbar gehütetes Geheimnis bleiben muss, von dem Hamlet nicht früher erfahren soll, als bis zum letzten Augenblick, da man ihn auf das Schiff hinlockt oder hinschleppt. Und das ist ja auch natürlich! Hat man je einem Wahnsinnigen Stunden vorher schon gesagt: du, wir transportieren dich heute ins Irrenhaus? Und wenn nun gar jemand nicht für wahnsinnig, sondern für einen gefährlichen Menschen gilt, der meinem König nach dem Leben trachtet, werde ich ihm dann, solange er frei ist, die Weg-

führung ankündigen und ihm damit viele Stunden freigeben, damit er sich nun erst recht mit dem Königsmord beeile? Dies wäre nicht Plauderhaftigkeit mehr, sondern reinster, hellster Wahnwitz, und eben darum ist es ausgeschlossen, dass es die Vertrauten des Claudius waren, die dem Hamlet den Plan verriethen. Aber noch mehr! Shakespeare gibt nicht nur eine zwingende Raison zur Verheimlichung des Deportationsplanes, sondern er schließt auch physisch die Möglichkeit aus, dass dem Prinzen etwa hinter der Bühne die wichtige Kunde werde. Ja, man blicke nur gut in das Stück hinein! Mit prachtvoller Consequenz führt der Dichter die Vertrauten des Claudius solche Wege, dass sie hinter der Bühne dem Hamlet nicht begegnen. Polonius ruft ihn zur Mutter; dann rennt er zur Königin, ihr Hamlets Ankunft zu melden, dann wieder zum König, um ihm das Minuten-Bulletin mitzutheilen, dann abermals zu Gertruden, um sie zur Unterredung zu führen, — und so treibt ihn seine Geschäftigkeit auf lauter dem Prinzen entlegenen Corridoren herum; Rosenkranz und Güldenstern aber sind gleichzeitig von Hamlet zu Claudius und von Claudius weg auf ihre Zimmer zum Geschäft des Kofferpackens geeilt, und so begegnen auch sie nicht dem aus dem Theatersaal kommenden Prinzen — lauter selbstverständliche, aber auch sinnfällig zu machende Dinge, die dem Zuschauer gar kein Nachdenken kosten, wenn er nur sieht, dass die genannten Herrschaften zu anderen Thüren kommen und gehen, als durch welche Hamlet hereinkommt. Hat nun vielleicht irgend ein anderer Höfling, ein Kanzelist oder ein Lakai dem Prinzen auf seinem Wege zur Mutter den Anschlag verrathen? Ganz gewiss nicht. Denn erstens, mit welchem Rechte unterfangen wir uns in einem geschlossenen und wohlgeordneten Kunstwerke willkürlich neue Schrauben und Maschinentheile einzusetzen und unsichtbare, unfassbare, von dem Dichter nicht einmal erwähnte Figuren in so wichtiger Sache als Quelle zu berufen; und zweitens und überhaupt, wie er-

klären wir uns dann, woher diese anderen das Geheimnis erfuhren — kraft welcher Magie oder Inspiration sie zur Kenntnis eines so außerordentlichen Staatsgeheimnisses gelangten, von dem die Sicherheit eines Königs abhieng und das darum nothwendig auf den engsten und vertrautesten Kreis beschränkt blieb! Ja nicht einmal die Staatsschreiber wussten schon von dem Plan, denn erst als Hamlet auf dem Wege zur Mutter war, beschloss Claudius mit der Ausfertigung der Vollmacht für die Escorte nicht mehr zu zögern, und wenn man bedenkt, was in dieser versiegelten Urkunde stand, so ist nicht zu zweifeln, dass er sie durch keinen Hof-, Staats- und Ministerialsecretär schreiben ließ, sondern mit eigener Hand die Schriftstücke verfertigte. Bleibt also nur noch die Möglichkeit, dass Gertrude es war, die dem Sohne die Sache verrieth — und siehe da, sie sagt es mit eigenem Mund, dass sie vergessen hatte, mit ihm davon zu reden. Wohlgemerkt, vergessen; denn das war ja ihr beschränktes Ingenium, dass sie die schreiende Predigt des Schauspiels, das ungeheure Gewicht der Thatsachen nicht begriff, bis nicht der nackte Schrecken ihr vor dem Auge stand. Dies alles zusammengefasst ergibt sich also, dass Hamlet unmöglich erst nach dem Schauspiel von der drohenden Wegführung nach England erfahren haben konnte; er erfuhr es weder auf der Bühne, vor uns, noch hinter der Bühne, auf dem Wege, den er durch Claudius' Gemach zur Mutter gieng — und darnach bleibt nichts als der Schluss, dass ihm der Plan des Claudius bereits vor dem Schauspiel bekannt war, und dass er also, als er den König im Gebet traf, in voller Kenntnis den Aufschub des Rechtes vollführte.

Ich weiß nicht, ob unsere seelenforschende Kritik diese Constatierungen für wichtig halten wird; es handelt sich ja nur um Kleinigkeiten! um Thatsachen! Wir aber müssen uns nichtsdestoweniger noch weiter mit diesen Kleinigkeiten beschäftigen, denn mit festem logischem Zwang führen sie

uns zu weiteren Erwägungen und Fragen. Das Schauspiel fand am Abend statt; lange vor Beginn des Spieles war Hamlet bereits auf der Bühne und er verschwand nun bis zu der Entscheidung keinen Augenblick mehr unseren Augen, so dass wir ihn hier besser controlierten. als später, da er auf dem Wege zur Mutter uns zuweilen aus dem Gesicht kam. Fortwährend sahen und hörten wir ihn da, von jedem seiner Worte und Bewegungen können wir Rechenschaft geben, mit niemandem zog er sich im Flüsterton zurück, niemand kam, um ihm etwa im Geheimen eine schriftliche Meldung zu überreichen — und fragen wir nun, wann Hamlet von dem Deportationsplan erfuhr, so können wir, ausgerüstet mit all' dieser genauen Kenntnis sagen, dass er auch von der Zeit ab, da er mit den noch unkostumierten Schauspielern auf der Bühne erschien, die ihm drohende Gefahr nicht erfahren. Da er nun aber doch von dem Plane weiß, und da er nicht wissen kann, ohne ihn erfahren zu haben, so folgt daraus mit Nothwendigkeit und von selbst, dass er bereits vor dem Betreten der Bühne, vor dem Abend der Vorstellung zur Kenntnis der ihm bevorstehenden Reise nach England gelangt sein musste.

Und was heißt nun dies alles? Oder vielmehr, kann noch ein Zweifel darüber bestehen, was es heißt? Nicht erst nachdem er den einzigen, ihm zum Urtheilsvollzuge gegebenen Augenblick vorübergehen ließ; nicht erst knapp vor diesem Augenblicke, nicht erst in der Stunde ungeheurer Aufregung, da der Beweisapparat in Thätigkeit gerieth, um dem Mörder sein Geständnis zu entreißen — sondern lange vorher schon, da der Affect noch milder war und kein Schleier der Leidenschaft den Verstand verfinsterte, da noch eine Vorbereitung für den Augenblick des Gerichtes möglich und zur Erkenntnis noch Zeit war, dass nur rasches Gericht hier Gericht sei — lange vorher schon, sage ich, hatte Hamlet von der Verschickung nach England erfahren. Und damit wir uns nicht mit Räthselspielen abzugeben

scheinen: er hat es von Ophelien erfahren. Oder wäre es möglich, dass die Scene, wo Claudius den Plan fasst, wirklich so rasch dem Gedächtnisse des Zuschauers entschwindet?

d) Schweigende Liebe. — Allein es ist leider Gottes nur allzusehr möglich, und die Wahrheit ist, dass sowie jene Scene heute dargestellt wird, es uns nicht wundern darf, wenn sie sich unserem Gedächtnisse nur schwach und unserem Gefühle so gut wie gar nicht einprägt. Denn was ist sie, welchen Zweck verfolgt sie, wenn man ihr Opheliens Gestalt wegnimmt? Dann ist sie eine Vorrichtung, um die beiden Lauscher wieder aus dem Versteck hervorzuziehen, wohin der Dichter sie zuvor gesteckt hat, eine demonstratio ad oculos, dass sie hinter der Tapete nicht eingeschlafen sind, ein Sprachrohr, um uns die Meinung des Claudius zu vermitteln, wornach er sich sträubt, an den Wahnsinn des Prinzen zu glauben. Und das soll Drama sein? Wir danken für ein Drama, das uns solche platte Selbstverständlichkeiten zur Schau gibt, und danken für Scenen, welche uns statt durch Fortführung und Steigerung der Handlung, bloß durch Kundgebung von Meinungen unterhalten. Was kümmern wir uns, um es rund und rüde herauszusagen, in einem solchen Augenblick um gescheite Meinungen und wohlgedrechselte Reden? Nichts, was jetzt Claudius sagen mag, ist uns so interessant, als was er nach Hamlets leidenschaftlicher Drohung gegen den erklärten Todfeind nun thun wird; und darum muss auch der Dichter geradezu mit dem Plane heraus, weil kein anderes Mittel so trefflich geeignet ist, unsere ängstliche Spannung auf eine weitere Höhe zu bringen. Wenn dies nun aber der nächste Zweck ist, wie will man ihn erreichen, sobald man Ophelien von der Bühne wegnimmt und die Scene sich ohne ihre Theilnahme abspielt? Claudius' Worte sind nothgedrungen heuchlerisch gedämpft, so dass sie nach dem Gebrause der früheren

Scenen eher trocken und kalt scheinen und nicht im Stande sind, den in dem Plane kochenden gefährlichen Hass zum Bewusstsein zu bringen; und was sind sie dann für unsere Erwartung, der, sowie der Leidenschaft, die sich hingeben will, eine schwache Andeutung nicht genügt? Und wie sollen wir im Fluge ihre wahre Bedeutung errathen und wieder mitleidig erzittern, wenn keine Person auf der Bühne vorhanden ist, um uns das Geheimnis dieser blassen Worte zu lösen? Da also Claudius nicht offen sprechen darf, weil sich an seiner Seite Polonius befindet, und da es nun doch nothwendig ist, uns merken zu lassen, dass hinter dem glatten Worte blutige Gedanken sich verbergen, so gehört, weil dies durch den thörichten Greis nicht geschehen kann, Ophelia, gehört das ahnungsvolle Auge der Liebe als Medium auf die Bühne. Und es lässt sich nicht leugnen, dass dieses Mittel vollkommen genügt. Wir wissen es von Lessing und „von der Scene mit der Mutter her“, dass eine Erscheinung oft mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst, und thatsächlich ist es vom Standpunkte der künstlerischen Technik dasselbe, ob dort Hamlet vor der plötzlichen Erscheinung eines guten Geistes erschrickt, oder ob hier Ophelia in plötzlicher Ahnung eines dämonischen Anschlags erschaudert. Und indem weiters Polonius — gleich der Mutter dort — nichts sieht noch merkt, geht alle unsere Beobachtung auf Ophelia, und je mehr Merkmale eines von Bestürzung befangenen Gemüthes wir an ihr entdecken, desto bereitwilliger sind wir, den Plan, der in ihr diese Aufregung verursacht, für das zu halten, wofür sie ihn hält, nämlich für den drohenden Tod aller Hoffnung. Hier aber, gerade hier wollte uns der Dichter haben, und so sicher ist er von da ab des angestrebten Effectes, dass es nun nichts verschlägt, wenn er auf weitere verdeutlichende Reden verzichtet. Denn wohlgemerkt, wenn wir nur einmal zitternd zu ahnen beginnen, dass auch hier etwas Furchtbares vorgeht, ist es dann nach unserer Kenntnis der

Dinge auch nur möglich, dass unsere Vermuthung bei so bescheidenem Verdachte Halt machen sollte, wie die Vermuthung Ophelias? Sie ahnt nur erst Feindschaft, und was sie zittern macht, ist denn doch nur die angstvolle Sehnsucht der Liebe — wir aber, die wir Kenntnis haben von der Anklage und vom bevorstehenden Beweis, und die wir wissen, dass dann das Richtschwert hervor muss, wir sehen nun den nächsten Stunden voll in das grausige Gesicht und zittern, ob nicht der Mörder den Mann, der ihn richten soll, beseitigt. Nach alledem muss man also sagen, dass nicht nur Schönheit und Duft, sondern directissime der Hauptzweck, die maschinelle Function dieser Scene abgetödtet wird, sobald man Ophelia aus der Nähe des Königs oder überhaupt gar von der Bühne hinwegschickt.

Es ist aber sehr lehrreich, sich den Weg klar zu machen, den das kritische Urtheil gegangen sein muss, um zu diesem letzteren Missgriff zu gelangen. Um es kurz zu sagen, so glitt man von den denkbar richtigsten Voraussetzungen zu den denkbar falschesten Folgerungen hinab. Es wäre Unsinn, wenn ein Mörder seinen Anschlag kaltblütig vor gefährlichen Ohren verriethe; es wäre schrecklich, wenn ein Vater angesichts seiner Tochter wissentlich beitrüge zum Ruin ihres Geliebten; und es wäre endlich verletzend, wenn eine Hauptperson eine Scene lang vor uns stünde, ohne sich irgendwie an dem Vorgang zu betheiligen. Das alles empfindet man sehr richtig — und statt also den Claudius nicht kaltblütig, sondern umgekehrt in tiefster Erregung zu geben, statt sich zu sagen, dass sich Polonius gerade durch sclavisch blindes Nichtwissen verschuldet, und statt endlich zu schließen, dass Ophelia nicht theilnahmslos ist, sondern die Aufgabe hat, uns durch das Bild ihrer stummen Qualen zu bewegen — statt alles dessen schickt man die Mittlerin unseres Verständnisses von der Bühne! So bietet man also dem Zuschauer einen lautlosen Verbrechercalcul, eine unsichtbare Gefahr, eine unfassbare, unplastische

Schuld des Polonius, und um solcher Ernte willen nimmt man uns das Verständnis, Ophelien den höchsten Ausdruck ihrer Liebe, und der Scene als solcher die Hebelkraft, die ihr in der Maschine der Handlung zufällt. Frägt man nun aber, wodurch diese Verirrungen entstanden, so lautet die Antwort, dass es Ophelias Schweigen ist, das sie verursacht; denn schweigen, zwei oder drei Minuten lang schweigen, das ist etwas, was die hergebrachte Ästhetik des Dramas mit ihren Vorstellungen von den Aufgaben und dem Leben der Bühne nicht zusammenreimt. Es ist nun aber nothwendig, dass der eingeschüchterte Bühnenkünstler sich endlich von dem Banne einer Schule befreie, der ein Drama nichts als ein Haufen schön gesetzter Worte ist und für die der Mensch zu existieren aufhört, sobald irgend eine Nothwendigkeit, Sitte oder Zwang oder Freude und Schmerz, ihm klingende Declamationen verbietet. Nein, diesen Anschauungen vom Drama unterwirft sich Shakespeare, unterwerfen wir ungelehrtes Publicum uns nicht; nein, um alle Schätze der Ästhetik geben wir unseren Anspruch auf schlichte Wahrheit nicht preis, und wenn es im Leben möglich ist, schweigend zu handeln und damit aufs tiefste zu rühren, so sagen wir mit unserem natürlichen, ungebrochenen Verstand, es könne auch nicht anders sein auf der Bühne. Das Leben hat Menschen und nicht bloß redende Menschen, der Dramatiker schafft Menschen, und nicht bloß redende Menschen, und so ist auch der Bezirk des Darstellers nicht auf die Thätigkeit der Sprechmaschine beschränkt, sondern es gehören ihm gehende, stehende, lachende, weinende, stumme, verstummende, schweigende Menschen — Menschen in allen ihren Zuständen, und nicht bloß redende Menschen. Wenn also der Dichter, wie wir gesehen haben, uns Gründe in Hülle und Fülle gibt, aus welchen hervorgeht, dass er Ophelien hier behalten musste, wie können wir dann zweifeln, ob er sie auch behalten wollte, und was liegt dann daran, dass sie kein Ah! oder Oh! über die

Lippen hervorbringt? Oder gibt es, um sich verständlich zu machen, kein anderes Mittel als zu reden? Abgesehen davon, dass der Grund gar nicht so unerfindlich ist, warum hier Shakespeare Ophelien nicht das Wort gibt. Ein sanftes, schüchternes Mädchen, hold jederzeit durch ihren stillen Gehorsam, neben sich den König, den selbst der Stolz mit ehrfürchtigem Schweigen begrüßt, den Vater, ihren verehrten Herrn, neben sich, dem sie sich demüthig als Magd fühlt, — und da sollte sie sich zu reden erdreisten? Das dürfet ihr nicht von dieser leisen holden Blume erwarten, die ihr Inneres schamhaft selbst dem Mond verbirgt — nicht von Cordelias stillerer, Desdemonas demüthigerer Schwester. Vor allem aber sehet ihr doch ins Herz hinab, was da in ihr vorgeht, als der Reiseplan kund wird und aus Claudius' verzerrtem Gesichte der wüthende Hass hervordroht; sehet, wie der Schrecken des Augenblicks vollendet, was die eigene Schüchternheit und die Sitte in Gegenwart des Königs verlangt, so dass sie, ein armes, schwaches, zu Tode geängstigtes Kind, kein Wort über die Lippen bringen kann, ob sie's schon möchte . . . Doch das schweigende Weh dieses holdesten Mädchens zu schildern muss man von dem Erklärer nicht verlangen. Nichts können wir sagen, als dass wir in solchen Augenblicken, wo die versinnlichende Kraft der Feder zu Ende ist, neidvoll der Bühnenkunst gedenken, in deren Macht es ist, das süße Zauberschweigen des Glücks und den Zauber der schweigenden Verzweiflung so lebensvoll zu gestalten, dass sich Aug und Ohr und alle Sinne damit volltrinken, und dass das verlebteste Herz wieder jungfräulich wird, um hingebend die Wirkung der Bühne zu empfangen. Denn wer wird kalt bleiben, wer den Sinn der Handlung nicht verstehen, wenn die Darstellerin der Ophelia, abgewendet von allen Traditionen der Kritik und nur ihrer eigenen, der Natur nachspürenden Intuition gehorchend, heraustritt und sagt: Jetzt erobere ich mir den Verbleib hier zurück kraft meines Rechtes dramatisch zu

handeln.. Ich bin euch ein unsäglich zartes Geschöpf, erbebend im leisesten Wind — doch aber, wenn die Taube ängstlich um ihr Nest flattert, ist es Handlung. Nicht bloß um eine Seite des Hamletcharakters zu illustrieren, stehe ich in diesem Stück, sondern auch ich habe Leben, Charakter und Handlung. Ich bin nicht bloß eine Episodenfigur, die nur hier ist, weil Hamlet sie liebt, sondern ich greife ein und helfe mitbestimmen sein Schicksal. Ich bin seine Zukunft; ich bin die Liebe, die kraft der Magie des Herzens den Anschlag des Hasses durchschaut. Ich bin nicht bloß ein todtes Gewicht, um ihn im Kampf zwischen Sein und Nichtsein ans Leben zu fesseln, sondern ein lebendes, liebendes Herz, das auch etwas leistet zur Rettung des Hamlet. Wo ich dies thue? Jetzt — hier — in diesem Augenblick, da der Mann mit dem furchtbar verstörten Gesicht dort mir eine Gefahr, die dem Hamlet droht, verkündet.

Und worin besteht diese That? Aus der Sprache des aufgeregten Gefühls in die trockene Sprache der Erklärung übersetzt, besteht diese That in Folgendem:

Während Ophelia zu schweigen scheint, hält sie einen Monolog, ja einen Monolog, der so mächtig und für die Entwicklung der Handlung so bedeutungsvoll ist, wie nur irgend einer der anderen, in schwerstem Schmucke sich bewegenden Monologe. Wenn Einer wahnsinnig ist, schickt man ihn aus der Heimat? Wenn er nicht wahnsinnig ist, schickt man ihn aus der Heimat? Nein, Hamlet, ich ahne, ob ich es auch nicht begreife und du mir es nicht erklärst, dass du nicht wahnsinnig bist, sondern dass Finsteres zwischen euch vorgeht. Warum würde sonst des Königs Gesicht so verzerrt sein? So blickt man nicht, wenn man um eine theuere Gesundheit besorgt ist, so blickt man nur, wenn man von Hass und Todesangst erfüllt ist . . . Dabei bitten wir doch, zu bedenken, wer und was diese Ophelia ist. Sie ist doch kein geistloses Gänschen vom Lande, das den

Zipfel im Munde unbeholfen dasteht, sondern eine vornehme, zarte, junge Dame, begabt mit einem Blick und eines Urtheils und einer Sprache fähig, die da zeugen von der stillen Kraft ihres Geistes; oder hätte ihr Shakespeare, dieser Kenner aller Sprechweisen, jene unvergleichlich schönen und umfassenden Charakteristiken Hamlets in den Mund gelegt, wenn er sie niedriger gestellt haben wollte? Und was folgern wir daraus in diesem Augenblick? Bloß eine Kleinigkeit, bloß soviel, dass sie nicht albern ist – und mehr braucht es nicht, damit ihr klar sei, was vor ihr geschieht und damit sie es zusammenhalte mit dem, was sie vor zwei Minuten erst gesehen und gehört hat. Ach, sagt sie sich, dass ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe, und es nicht verstehen kann und helfen! Doch wie, zittert nicht der König für den Thron, und fürchtet er nicht den Prinzen, der ja der Krone zunächst stand? Sagte nicht Hamlet, Alle außer Einem sollen am Leben bleiben, und der König hat es gehört und meint, es gelte ihm, und jetzt verjagt er darum den Prinzen aus der Heimat? . . . Nein, hin zu Hamlet! Vielleicht lässt es sich noch ändern, „vielleicht wird alles wieder gut“ — ich muss ihm sagen, was ihm bevorsteht!

Und sie geht hin, und so erfährt von ihr der Prinz rechtzeitig, weil noch stundenlang vor dem Augenblick des Gerichts, von der drohenden Vereitelung seines Werkes.

e) Fahr' wohl, meine Taube! — Man begreift nun, was alles hier in den Händen der Darstellerin der Ophelia ruht, und dass auf ihr eine ähnliche Aufgabe lastet, wie während der langen Thronreden zu Beginn des Stücks auf den Schultern des schweigenden Hamlet. Sie soll schweigen, und beredter sein als die anderen. Wir sollen ihre unsägliche Zartheit sehen, aber in dem Maximum von Energie, deren solch' eine Blume fähig ist. Sie soll eine Action

entfalten, die uns auf das lebendigste berührt, und doch nirgends ihre angeborne Bescheidenheit überschreiten — mit einem Worte, sie soll nicht aufhören, zaghafte Zurückhaltung zu sein und dabei doch so präponderant dastehen, dass wir sie als Mittelpunkt unseres Interesses empfinden. Sind dies nun etwa allzu disparate Erscheinungsformen, die es unmöglich sein sollte mit einander zu vermählen? Ich glaube nicht, und auch nicht, dass für die Schauspielerin hier zur Muthlosigkeit Grund ist. Denn das ist es ja, dass schon Shakespeare selbst mit Zauberwitz für seine geliebte Ophelia gesorgt und ihr so das Terrain bereitet hat, dass ihre Darstellerin je schlichter desto unverzagter sein darf und nicht fürchten muss, als könnten ihr unsere Augen untreu werden; das ist es ja, dass sie nicht im geringsten auf Sieg auszugehen braucht, weil wir im vorhinein ihr zu folgen bereit sind. Denn wenn Claudius sozusagen in Halbtönen spricht und Polonius ihn nicht begreift, wenn wir also Erklärung heischend nothwendig auf Ophelia als die Einzige sehen, deren stummberedtes Spiel uns zur tragischen Empfindung zurückführt, dann verfolgen wir ja eo ipso die leisen Äußerungen ihrer zarten Energie und enträthseln ihre Ursachen theilnahmsvoll im Fluge des Gedankens; und was hat dann die Schauspielerin noch zu fürchten? Ja mehr, versteht sie nur die Sprache des einfachen, schichten Leids, dann wird sich das liebliche Wunder begeben, dass wir ihrem Spiel all' die hinreißende Wirkung zuschreiben werden und dass wir glauben werden, sie habe mit den kleinsten Mitteln erreicht, was doch in Wahrheit der Dichter durch die größten Mittel der Vorbereitung möglich gemacht hat. So gespielt erfüllt also endlich Ophelia, erfüllt die ganze Scene ihren Zweck in dem System der Handlung, denn unablässig muss uns von da ab der Gedanke an die Verbannung, d. h. an die drohende Vereitelung des Rachewerks begleiten. Braucht es hiefür noch eines Beweises? Wenn nach der Zwischenscene der Vorhang wieder aufgeht und wir Hamlets

Gespräch mit den Schauspielern vernehmen, dann beherrscht uns ängstliches Staunen über seine Ruhe, und die Frage, ob er weiß oder ob Ophelia geschwiegen hat. Später, während der Schauspielscene, dieselbe Frage, nur milder; denn wenn hier nun Hamlet und Ophelia frei vor aller Welt als Liebende erscheinen, wenn Ophelia sich über seinen Scheinwahnsinn nicht mehr ängstigt, sondern für ihn anmuthig verschämte Antworten hat und selbst Sinn hat für die Vorgänge auf der Bühne — wie ist dies nur möglich nach dem heute durchlebten Sturm, oder vielmehr, wie ist es anders möglich, als indem sie sich noch einmal an diesem Tag wiedersahen und sie ihm die Gefahr verrieth und er ihr die Hoffnung zurückgab? Und wie dann nach dem Schauspiel die sofortige Abreise decretiert wird und Hamlet gleich darauf den einzigen ihm gegebenen Augenblick verscherzt, da erhebt sich mitten im Andrang von Furcht und Mitleid aufs neu' die entscheidende Frage, ob denn Hamlet gar nichts erfahren, ob die Geliebte ihm gar nichts gesagt hat. Also bald näher bald ferner vernehmlich, jetzt sanft, jetzt aufgeregter, jetzt in schriller Klage vibrierend, bringt dieses einfache Motiv in den Chor unserer Gefühle eine Fülle von Modulationen, und unbesiegt von allen anderen Stimmen rauscht in der Tiefe sein dumpfer Gesang, bis endlich Hamlet selbst das Thema aufnimmt, um es im Sturm zu mächtigster Lösung zu bringen.

Allein bei Betrachtung dieser strengen Continuität fesselt uns auch der Anblick der vollendeten künstlerischen Weisheit und Technik. Es liegt nämlich auf der Hand, dass es dem Dichter keine große Mühe gemacht hätte, uns die Scene sehen zu lassen, worin Ophelia dem Prinzen das drohende Unheil meldet; und natürlich ergibt sich darum die Frage, warum Shakespeare dies unterlassen und es besser befunden hat, uns bis zum Actschluss bloß Ahnungen zu geben und die Zweifel nicht zu rauben. Nach der Art solcher Anlässe wird nun die erste Vermuthung dahin gehen, dass es ihm

um Geheimnis und Überraschung zu thun war; allein dem prüfenderen Blick lässt sich die Oberflächlichkeit dieser Annahme nicht verbergen. Denn wo soll hier eigentlich das Geheimnis sein? Wenn Shakespeare Auge und Herz und Verstand aufruft, um die Nothwendigkeit der Entwicklung zu sanctionieren, wenn er uns in Ophelias Furcht vor dem König und Angst um den Prinzen, in ihrem Wesen, ihrer Liebe und ihrem ausdrucksvollen Spiel die zwingendsten Voraussetzungen dafür gibt, dass sie zu Hamlet hineilen muss, um ihn von dem Bevorstehenden zu unterrichten, dann wurde uns ja eigentlich nichts verheimlicht! Dann schuldet Shakespeare nur noch dem Auge den letzten Schritt, dem Ohr das letzte Wort; doch wenn er zweimal zwei sagt, ist es nicht klar, was das Product ist, nicht klar, dass ich mich auf Ophelia verlassen kann und dass sie nicht täuschen wird meinen Glauben? Mithin hat also der Dichter durchaus kein Geheimnis vor mir gemacht, und der Kunstgriff, den er hier anwendet, besteht also bloß darin, dass er unser Anschauungsbedürfnis mit Versprechungen nährt und es dann nicht befriedigt. Erst hätschelt er dieses Bedürfnis, zieht es groß, verspricht es mit Zuckerbrod zu füttern, und wenn er ihm endlich die stummen Prämissen zur Vorkost gereicht und das Verlangen nach dem sichtbaren Schluss auf das höchste gereizt hat, dann lässt er uns mit unserer Neugier allein und verbirgt die Hand hinter dem Rücken, die uns soeben mit der Nahrung gelockt hat. Wunderschön ist dann die zarte Erfindung, wie er das an sich so arme Motiv, das doch mit der Mittheilung an Hamlet scenisch sofort abgethan wäre, zu einem weiten Netz gestaltet: wie er es sozusagen in einen Thau auflöst und in Regenbogenfarben, in hundert flimmernden Tröpfchen über das ganze reiche Blätterwerk dieses Actes hinstreut, wie er fortwährend die Perspective verändert, damit wir fern und ungewiss glauben, was doch bereits fest in unserem Besitz ist — und dies alles nicht, damit

es uns verschwinde und durch plötzliches Wiederauftauchen überrasche, sondern umgekehrt, damit wir es lange, lange vorausgesehen zu haben meinen, und mit heftiger, theilnahmsvoller Ungeduld erwarten. Denn „das armselige Vergnügen einer Überraschung!“ ruft Lessing und denkt Shakespeare. „Und was braucht der Dichter uns zu überraschen?“ Und wenn das kurze Gedächtnis unserer Zeit vergessen haben sollte, was dies heißt, so braucht man sich nur wieder des 48. Hauptstücks der Hamburgischen Dramaturgie zu erinnern. Umgekehrt dürfen wir aber das Lessing'sche Wort auch mit Bezug auf die sofortige Befriedigung unserer Neugierde gebrauchen. Das armselige Vergnügen sofortiger Mittheilung! Und was braucht der Dichter eine Neugier sofort zu befriedigen, wenn sie bloß brutal ist? Ja es wäre brutal von ihm, wenn er dies thäte. Hören wir Ophelias Mittheilung, so wird dies eine kurze Genugthuung für uns sein, und in welche anhaltende Unruhe finden wir uns gestürzt, wenn wir sie nicht hören, sondern aufgeregt erwarten! Aber noch mehr, hören wir Ophelias Mittheilung, so ist es um den Hauptzweck des tragischen Dichters, um unser Mitleid geschehen; denn um den wissenden Prinzen brauche ich nicht zu zittern, ich werde erleichtert aufathmen, wenn ihm Ophelia die Mittheilung überbringt, werde sie als rettenden Engel begrüßen, und dann, wenn der Wissende unthätig an Claudius vorübergeht, werde ich eher von Staunen und Empörung gegen ihn erfüllt sein, und nicht erfüllt sein von Mitleid. Wie steht es aber alsdann mit mir, wenn ich infolge des Kunstgriffs des Dichters „den Schlag erwarte, wenn ich sehe, dass sich das Ungewitter über dem Haupte meines Helden zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt?“ (Diderot.) Dann, ja dann vergehe ich schier in Furcht und Mitleid, und riesengroß wird das Mitleid gerade in jenem Augenblick wachsen, in welchem es bei gegentheiliger Behandlung gewiss Null wäre. Sehe ich jetzt, wie Hamlet mit Einem

Wurf alles verspielt, dann werde ich nicht mehr fragen, was ihm denn einfällt; sondern indem die Zauberin Sympathie sich seiner annimmt, werde ich mir sagen, dass er denn doch von Ophelia nichts erfahren haben wird, und von ganzem Herzen muss ich darum über den Unglücklichen weinen, der mir so ahnungslos und unschuldig sein Grab zu graben scheint. Das also ist der Grund, warum uns Shakespeare Ophelias Warnung nicht hören lässt und warum er daraus ein Problem macht, das durch den ganzen Act unentschieden fortklingt. Niemals ist diesem großen und weisen Dichter das Ausspinnen eines Motivs Selbstzweck. Andere verstehen ebenfalls das Geschäft der Wolkenbildung, der Herstellung des Halbdunkels, der Reizung unserer Neugierde bis zum Aufruhr aller Nerven; allein das alles ist nur Kunstfertigkeit, die bei Shakespeare nur eine der vielen Dienerinnen der Kunst ist. Shakespeares Kunst besteht in der Erfüllung von Nothwendigkeiten, und über alles nothwendig ist im Drama die Erregung, Erhaltung und Steigerung von Furcht und Mitleid.

Ophelia hat also den Prinzen zweifellos noch vor dem Schauspiel wiedergesehen und ihn von der bevorstehenden Trennung unterrichtet. Meint man nun aber, dass uns Shakespeare diesen Umstand wenigstens später ausdrücklich hätte bezeugen dürfen, so frage ich: weiß man denn ganz genau, dass er dies nicht gethan hat? ist es nicht möglich, dass man hier ebenso flüchtig gelesen und falsch verstanden hat, wie betreffs so vieler anderer Momente im Hamlet? O, es ist wahr, nicht mit Einem Worte erzählt uns das Stück, was bei jener geheimen Zusammenkunft alles geschehen ist; aber in einer Form, die hundertfach poetischer und rührender ist, als alle erzählende Form, spricht davon der holdeste Mund, den das Stück hat. Arme Ophelia! Gleich allem Guten in diesem Stücke hattest du das Schicksal nicht verstanden zu werden. Reizend, reizend, hieß es von dir, nichts weiter; ein wenig weinen und melo-

dramatisch verschwinden, nichts weiter; man hielt dich für einen Schatten, nichts weiter. Die große Masse der Menschen braucht sozusagen brutale Ereignisse, Hochzeit, Wochenbett, Todtschlag. Die geräuschlos wirkenden Kräfte und die innigen Handlungen eines durchaus frauenhaften Wesens versteht sie nicht, und sowie ihr denn die gesunde Ophelia nichtssagend erschien, so begriff sie sie auch nicht in ihrer Krankheit; und doch offenbart uns das magische Aushauchen ihrer Vernunft das Geheimnis ihrer Unterredung mit Hamlet.

Bei Besprechung der Wahnsinnsscenen muss sich der Erklärer vor der Gefahr in Acht nehmen, dass er nicht von seinen eigenen Empfindungen mehr erzähle, als von dem Grund und Inhalt der irren Reden Opheliens. Was der Dichter thun konnte, that er, um uns den Weg zum Verständnis zu zeigen; ja, durch Horatio gab er uns noch eine besondere Anweisung, dass es uns ja nicht beifallen möge, Opheliens Phantasien für sinnlos zu nehmen.

. . . . . sie spricht verworren,
Mit halbem Sinn nur; ihre Red' ist nichts,
Doch leitet ihre ungestalte Art
Die Hörenden auf Schlüsse; man erräth,
Man stückt zusammen ihrer Worte Sinn,
Die sie mit Nicken gibt, mit Winken, Mienen,

und ächzend und die Brust schlagend, mit Nicken und Winken und Worten und Mienen, die ein herzzerreißendes Schluchzen begleitet, schwankt sie nun irren Geistes von Bild zu Bild, von dem weißhaarigen Todten, den sie im Leichenhemd gesehen, zu dem Treulieb, das mit Muschelhut und Sandelschuh'n in die Ferne gezogen, und Beide schließt der Schmerz in die eine große Klage ein:

Und kommt er nicht mehr zurück?
Und kommt er nicht mehr zurück?
Nein, nein, er ist todt!

Wir wissen nicht und können nicht errathen, ob das Lied von dem verführten und im Stiche gelassenen Mädchen ein Bekenntnis erfolgter Hingebung oder ein Ausplaudern dessen ist, was eine jede Braut geheim erglühen macht — und ach, bei diesem herrlichen Paar wäre selbst das Erstere keine Schuld — aber stehen denn diese Fragen hier überhaupt in erster Linie? Das Wichtigste, das liegt ja auf der Hand, ist doch die merkwürdige Erscheinung, dass Ophelia kein Wort der Klage darüber spricht, dass Hamlet ihren Vater getödtet, und dass sie vor Claudius scheu zurückweicht, so dunkle Worte zu ihm spricht und ihm Dinge zuflüstert, vor denen seine Wangen erbleichen. „Ach, Herr, wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können. Gott segne euch die Mahlzeit". Claudius bemerkt dazu: „Anspielung auf ihren Vater" — aber er sagt dies nur, weil die Wahnsinnige ihm geheimnisvoll mit der Hand droht und Gertrudens fragende Augen sich erschreckt auf ihn richten. Auch erbebt er dabei; denn das ist ja ein durchaus Hamlet'sches Wort, dasselbe, das ihn der Prinz hören ließ, als er sagte, o Mörder, warum wurdest du zum Mörder, da doch zwischen König und Bettler kein Unterschied ist und zum Schlusse uns Alle die gewisse Reichsversammlung von Würmern erwartet? Dann aber, wie sie in der Reihe wieder an Claudius kommt, schrickt Ophelia abermals zurück, und mit Nicken und Winken und Mienen reicht sie ihm die Grabesblume und spricht zu ihm und raunt ihm zu:

„Da ist Raute für euch und hier ist welche für mich.
Wir können sie auch Reu- und Gnadenkraut nennen.
Ihr könnt eure Raute mit einem Abzeichen tragen."

Woher nun dies Alles? Heute berührt es schattenhaft — ich weiß keinen bezeichnenderen Ausdruck. Es geschieht „nur so" und „nur so" ist ein sehr miserabler Grund bei einem dramatischen Dichter. Denn der Dichter braucht

Nöthigung, er braucht Grund und Zweck, und duldet keine isolierte Phantastik, und sei sie noch so malerisch und zart. Verbannt man nun die so weise verhüllte Unterredung Opheliens mit Hamlet aus dem Gedächtnis, so bleiben die Wahnsinnsscenen ein Räthsel; erinnert man sich aber iener Unterredung, so verlieren diese Scenen nicht ein Atom von ihrer wundervoll ätherischen Zartheit und sind doch auch überreich an festem Gehalte. Nicht wie von fremdher zugetragen, sondern organisch hervorblühend wiegen sie sich dann in der Blätterkrone dieser rauhen, gewaltigen Handlung. Alles was er dort verschweigen musste, rettete der große Dichter hierher herüber und gab uns statt farbloser schwacher Strahlen eine herrliche Brechung des Lichtes in den Prismen des Unheils und Wahnsinns. Was ist natürlicher als dass der irre Geist zu dem letzten glückvollen Augenblick zurückflieht? Denn jene Unterredung, das war Opheliens letztes größtes Glück, da gab sie, da empfieng sie, da gab sie den Beweis ihrer Treue, da tröstete Hamlet sie mit dem zärtlichen Worte der Liebe, da erfuhr er von der Verbannung nach England, erfuhr sie von dem Grund seiner Leiden. Doch nein, den ganzen Grund erfuhr sie nicht. Nein, sagte er, was mir ist, darnach frage nicht, doch wisse, deine Ahnung ist richtig. Mein Wahnsinn ist geheuchelt, Claudius und ich sind Todfeinde und er strebt mir nach dem Leben, doch mehr kann ich dir nicht sagen. Dank dir, Ophelia, dass du mich gewarnt hast, und nun dies geschehen, werde ich nicht unterliegen in dem Kampfe. Und weine nicht, verzweifle nicht, ich hoffe Alles wird gut gehen, wir müssen nur geduldig sein. Was immer aber geschehen möge, nicht wahr, du wirst mich nicht verdammen? Nein, zweifle nicht an mir, und ob die Flüche aller Menschen mich verfolgen, du, die Einzige, du, meine Taube, weißt es, Hamlet ist nicht fähig verworfener Handlung. Wenn ich aber doch fort muss? O nein, das wird nicht der Fall sein! Wenn aber doch.

nun, dann werde ich wiederkommen. Siehst du dort das Grab meines Vaters? Bei diesem Grab schwöre ich, dass Claudius mich nicht besiegen soll, und scheine er noch so mächtig und ich ohnmächtig. Mächtig! Was ist Macht? Alles ist vergänglich. Wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können. Ja, ich hoffe, Alles wird gut gehen, wir müssen nur geduldig sein — dann segne ihm Gott die Mahlzeit! . . . Und du, was immer auch geschehen mag, vergiss den Hamlet nicht, der dich geliebt hat. Ja, ich liebe dich, denn du bist anders als die anderen. Du, meine Taube, bist sanft und gut und treu. Da ist Vergissmeinnicht, das ist zum Andenken — ich bitte dich, liebes Herz, gedenke meiner. Und da ist Rosmarin, das ist für die Treue — fahr wohl, meine Taube!

Und wie abgerissene Blätter im Winde so schweben in Opheliens Erinnerung einzelne süße, todte Worte umher, und sie spricht:

„Ich hoffe, Alles wird gut gehen; wir müssen geduldig sein."

„Wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können; Gott segne euch die Mahlzeit."

„Da ist Vergissmeinnicht, das ist zum Andenken. Ich bitte euch, liebes Herz, gedenket meiner. Und da ist Rosmarin, das ist für die Treue."

„Fahr wohl, meine Taube!"

Wer sonst kann diese seltsam rührenden Worte gesprochen haben, als Hamlet? Natürlich und mit tiefer Symbolik zugleich lässt der Dichter die Erinnerung an das letzte Glück magisch aufleuchten im Zwielicht des Verstandes. „Alte Wunder wieder scheinen", und schmerzliche Thränen erscheinen zu blutigen gesellt, welke Hoffnungsblumen in den frischen Kranz gemischt, den der Wahnsinn gewunden. So spielt der Wahnsinn, wie bei Shakespeare immer, mit Gesehenem und Erlebtem, und das holdeste

Wahnsinnsbild, Ophelia Blumen vertheilend und selbst mit Blumen geschmückt, keimt einfach und natürlich aus dem Abschied von dem durch Claudius' Schuld nun für ewig verlorenen Geliebten.

f) In Bereitschaft sein ist Alles. — Recapitulieren wir. Was man thun muss, muss man rasch thun; man muss es doppelt rasch thun, wenn Gefahr im Verzuge ist; dass Gefahr im Verzuge ist, weiß Hamlet; wenn er es weiß, so hat er es von Ophelia erfahren; wenn von ihr, so hat er es stundenlang vorher schon erfahren — und wenn dies, so hatte er physisch genügende Frist zu überlegen, vorauszuschaun, sich seiner Vernunft zu bedienen, genug Zeit, sich für den Augenblick des Gerichts zu bereiten, genug Zeit, mit sich ins Reine zu kommen, ob der Urtheilsvollzug unter allen Umständen rasch wie der Blitz erfolgen muss, oder unter welchen Umständen eine Verschiebung von Nöthen, trotzdem die höchste Gefahr im Verzuge ist. Und zwar darf man uns jetzt nicht mehr mit dem abgeschmackten Worte kommen, dass das Denken des Handelns Tod sei. Es hat sich ja gezeigt, dass dieses Wort nicht wahr ist; die Prüfung der Glaubwürdigkeit des Geistes führte ja zu der gebieterischen Erkenntnis, dass es nothwendig ist, alle Möglichkeiten zu erwägen und sich einzurichten für alle Eventualitäten. Welcher vernünftige Mensch hält es denn anders, und ist es nicht komisch, dass die deutsche Kritik noch heute eine Frage daraus macht, die Kritik desselben Volkes, dem ein erhabenes Beispiel von den Tagen seiner Wiedergeburt an die Mahnung zurief, dass man nur siegt, wenn man vorausschaut und unablässig an Geist wie an Kräften bereit ist? Wären nun solche Umstände denkbar, die eine Modification des Racheplans erforderten, so wären dies sehr „nothwendige Punkte", und es wäre sehr gut, wenn Hamlet „mitten in dem Strom, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft" sich die Mäßigung

bewahrte, sich mit ihnen zu beschäftigen; und wären dies nun gar Punkte von solcher Art, die vorauszusehen jedem Menschen und ohne besonderen Geistesaufwand möglich, so wäre es noch etwas mehr als gut, ihrer zu gedenken. Denn wenn die Voraussicht berechenbarer Möglichkeiten und die Vorbereitung für alle Fälle anderwärts bloß Sache der Zweckmäßigkeit sein mag, so ist ja doch ein Fall hier, in dem sie zur unabweislichen Pflicht wird. Oder ist es nicht ein allgemein giltiger Satz, dass

> . . . der uns mit solcher Denkkraft schuf,
> Vorauszuschaun und rückwärts, uns nicht gab
> Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
> Um ungebraucht in uns zu schimmeln?

Und wenn dieser Grundsatz allgemein gilt, gilt er nicht noch bedingungsloser bei dem Mann, dem die Gerechtigkeit sich vertraut hat? Hier ist er ja erstes und oberstes Gesetz, beim Richter ist Zurückschaun und Vorausschaun ganz positive Pflicht, so dass er überhaupt aufhört, Richter zu sein, wenn er diese beiden Forderungen nicht leistet. Dazu ist er da, darin erschöpft sich die Thätigkeit seines Amtes, das verlangt man von ihm, dass er zurückschaue bei Prüfung des Bestandes und der Größe der Schuld, und dass er, wenn nöthig, vorausschaut, zum Zwecke der Vorbereitung und sicheren Ausführung der Strafe. Mit einem Worte,

> Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
> Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
> Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,

und ihm das Schwert der Gerechtigkeit übergeben. Er wird sich Mäßigung bewahren, in ihm wird die Vernunft nicht schimmeln, er wird vorausschaun und zurückschaun und sich bereiten. Denn „in Bereitschaft sein ist Alles", bereit sein für alle Fälle heißt in allen Fällen gerecht sein,

und unvorbereitet sein und sich überraschen lassen, heißt der Gerechtigkeit seines Handelns nicht gewiss sein. Wenn also dem Richter im letzten entscheidenden Augenblicke Bedenken aufsteigen über die Zulässigkeit dessen, was er thun will, und wenn er sich in der Entscheidung dieser Frage irrt, trotzdem Zeit, Nothwendigkeit, oder auch nur Antrieb vorhanden war, auch diese Rücksichten zu erwägen, dann entschuldigt ihn nicht der drangvolle Affect des Augenblicks, sondern er hat sich dann ganz positiv gegen die Pflicht seines Richteramtes vergangen. Und wenn man nun besser zusieht, dann wird es auch offenbar, dass genau in der eben beschriebenen Weise Prinz Hamlet seine Pflicht nicht gethan hat.

g) Gebet, Reue, Geständnis. — Endlich muss ja doch einmal der Irrthum verabschiedet werden, der Hamlets Schuld in der Energielosigkeit oder gar in der Feigheit seines Wesens gesucht hat. Hamlet hatte eine Pflicht und musste handeln, er hatte den guten Willen und wollte handeln, und schließlich hatte er auch die Thatkraft und hat gehandelt, hat im Zimmer der Mutter gehandelt, hat bloß zwei Minuten später gehandelt, und es war nur ein Irrthum, wenn er da den X statt des Y getroffen hat. Wenn er also nicht früher handeln durfte, später nicht handeln konnte, und in der Mitte gerade, auf die es ankommt, durchaus nach dem Recepte der Kritik verfuhr, und wenn der Zeitraum, den er ausließ, eben nur in einem einzigen, kurzen Augenblick bestand, den er rasch wieder einzubringen sich bemühte — dann ist es ja im höchsten Maße widersinnig, ihn der Thatlosigkeit zu beschuldigen, und noch größeres Unrecht ist es, wenn man diesen furchtlosen, selbstvergessenen, blitzartig vorgehenden Mann der That trotz so vieler sprechender Beweise einfach zu den Feiglingen wirft.

Nun ist es ja aber doch auch wahr, dass er ungeheuer viel überlegte? Er erwog, ob sein Vater ermordet wurde

und ob Claudius der Mörder, erwog, wie zu erweisen, ob die Anklage wahr oder falsch ist, erwog, was ein edles Gemüth thäte, damit der Schuldige gestraft werde und die Mutter am wenigsten leide. Und wenn er nun solchermaßen ein Riesennetz von Gedanken wob, und wenn er es mit der Gewissenhaftigkeit eines Engels that, der in der Masse der thatsächlichen, moralischen und rechtlichen Elemente des Falls selbst das kleinste und unscheinbarste nicht verachtet — was wollen wir dann von ihm? Was bleibt ihm dann noch zu erwägen? Oder soll er gar ein und dasselbe Ding zum zwanzigsten Mal überlegen? Dann that er ja Alles, was er konnte und sollte! Oder that er es nicht? — Darauf antworten wir nun kurz und bündig: Nein, er that es nicht, der Schein betrügt, und die Wahrheit ist denn doch, dass er in seiner Leidenschaft viele Stunden verstreichen ließ, ohne zu überlegen, ohne sich zu bereiten. Viele Stunden — und daraus geht hervor, dass wir damit auf die Tödtung des Polonius nicht zielen, und dass also unsere Klage nicht schlechtweg auf mangelnde Ueberlegung, sondern auf die unbenützte Möglichkeit vorheriger reiflicher Ueberlegung gerichtet ist. Gewiss, auch als er nach dem Mann hinter der Tapete stieß, hat Hamlet nicht allzuviel überlegt; denn er hätte an Jemanden denken dürfen, dem das Lauschen Passion war, er hätte die Stimme dieses Jemand kennen dürfen, und namentlich hätte er sich fragen dürfen, wie denn Claudius hierhergekommen sein kann, ohne dass er ihn sah — und wenn er nun trotz alledem rasch zustieß, so war das Phlegma eines Holländers freilich nicht dabei. Ist dies nun Schuld, so ist es doch sicherlich nicht diejenige, die wir hier meinen und von der wir sagen, dass es möglich war, sie durch rechtzeitiges Vorausschauen zu vermeiden. Denn wem wird es einfallen, dass es gut wäre hinter einen Vorhang zu blicken, und wenn man sich Tage vorher schon den Kopf zerbricht? Dies ist ja an sich schon eine seltene, aus dem gewohnten

Vorstellungskreise fallende Situation; und wie soll man nun gar erst darauf rathen, dass ein Mörder und eine Ehebrecherin gleich nach dem ersten öffentlichen Eclat nun gar noch einen fremden Zeugen zuziehen könnten zu der furchtbaren Auseinandersetzung mit dem rasenden Kläger? Dies ist ein so unglaublicher, der kühnsten Combination unzugänglicher Fall, dass es unmöglich von uns Menschen gefordert werden kann, an Ähnliches zu denken und uns selbst auf solche Eventualitäten zu bereiten, und daher ist auch die Tödtung des Polonius, wenn Schuld, so doch nur Schuld eines Augenblicks und nicht vieler Stunden. Den Vorgang im Zimmer der Mutter lassen wir hier also bei Seite; dass sich aber Hamlet im Zimmer des Mörders seiner Denkkraft nicht bediente, das war wirklich eine Folge stundenlangen schuldvollen Schlafes der Vernunft und der Überlegung.

Es gibt hier aber ein Erstens und ein Zweitens, was man uns fragen wird. Erstens: Wenn Hamlet selbst gleich nach Opheliens Mittheilung den Finger an die Nase gelegt und angefangen hätte zu überlegen, hätte er denn nothwendig errathen müssen, dass er den König im Gebet antreffen könnte? Und zweitens: Selbst wenn er es vorausgesehen hätte, hätte er denn anders handeln können, als er es gethan hat? Wenn man nun also frägt, was wollen wir darauf antworten?

Ich sage, folgendes:

Auf das Gebet als solches, auf das Gebet als Situation musste Hamlet freilich nicht rathen, an den Gemüthszustand aber, aus welchem es geflossen ist, an den war er zu denken verpflichtet. Ausdrucksweisen und Erscheinungsformen, Situationen und Posituren, gefaltete Hände, Kniebeugung und Gebete, das Alles entzieht sich der Voraussicht; doch sich zu fragen, wie es wohl nach dem ersten heftigen Schrecken in der Seele des Claudius ausschauen wird, das

ist keine müßige Meditation, sondern eine unabweisliche und in ihren praktischen Consequenzen höchst bedeutungsvolle Forderung des Rechtes. Ich bitte jeden, der will, sich hierüber bei dem ersten besten gewissenhaften Richter zu erkundigen, ich bitte ihn nur zu fragen, ob er im Falle eines subtilen Indicienbeweises seine Pflicht schon zu Ende glaubt mit der Zusammentragung der vielen Indicien, und ob er nicht vielmehr auch das Herz des zu Richtenden nach den Spuren und Resten der angebornen Reinheit durchforscht und sie mit heißem Bemühen zu wecken und zum Leben wieder anzufachen bedacht ist. Es ist etwas in dieser Thätigkeit, das uns beruhigt, stärkt und erhebt, und zuweilen, wenn unsere Seelen im Aufschwung sind, sagen wir, nach großen Vorbildern ausschauend, es offenbare sich darin die Gesinnung eines Engels, der milde Ernst eines Gottes, und eine Menschenliebe, die selbst an der verbrecherischesten Seele nicht verzweifelt. Aber braucht es wirklich erst des Begeisterungsrausches, um uns den Wert dieser Thätigkeit zu lehren? Sie ist ja nichts Neues und Unerhörtes, ist dem Boden unseres täglichen Bedürfnisses entwachsen — es ist ja nichts, als die alte, einfache, praktische Gerechtigkeit, die uns den Indicierten zur Reue zu bewegen dictiert! Und zwar geschieht dies nicht, um durch den Anblick des reuigen Verbrechers unseren Vorstellungen von der Güte der menschlichen Natur zu schmeicheln, und auch nicht, weil uns ein weicherer Sinn zur Aufsuchung von Gründen für Strafmilderungen und Gnadenertheilungen hintreibt; nein! sondern der gerechte Richter will Alles gethan haben, um nicht nur Wahrscheinlichkeit, sondern volle Gewissheit von der Schuld des Angeklagten zu erlangen, und nun bedeutet ihm eben die Reue die Ausschließung jeder Möglichkeit eines Irrthums: sie bedeutet Gewissheit, bedeutet einen unumstößlichen, einen *directen, objectiven*, nicht mehr anzuzweifelnden Beweis der begangenen That — *denn wer bereut*, wird

zum Geständnisse schreiten. Bekanntlich gestattete das Mittelalter keine Verurtheilung bei fehlendem Geständnis, aber es liebte die langen Wege, das Aufwühlen der Deliquentenseele nicht, sondern erpresste die Selbstbeschuldigung durch die Folter und nannte das Resultat dann Geständnis. Allein zerbrochene Knochen und blutrünstige Scheinjustiz sind nicht nach Shakespeares Geschmack. Nicht Gewalt noch Dogmen noch Satzungen welcher Art immer sind diesem großen Humanisten und Wahrheitsfreünd die Quellen des lebendigen Rechtes — das Gewissen des Menschen allein sagt uns, was wahr ist und recht.

Hamlet muss daran denken, ob nicht Claudius bereuen und gestehen wird; ja noch mehr, wäre es denn gerechtfertigt, wenn er sich mit Geringerem befriedigte, und hatten wir denn früher recht zu sagen, dass das Entsetzen des Claudius im Schauspiel ihm vollen Beweis gab? Keineswegs! Selbst wenn ich weiß, dass dieser verderbte Geist eine Königin verführt, einen Thron erschlichen, mich wie seinen Todesengel gehasst, mit Spionen umgeben und meine Beseitigung erdacht hat, so weiß ich darum noch immer nicht, ob er der Mörder des Königs; und wenn ich ihm öffentlich die Anklage ins Gesicht schleudere und er darob fassungslos davonläuft, ist dies darum nothwendig ein Schuldbekenntnis? Kann es nicht eine Folge jenes Schreckens sein, wie ihn solch' eine Beschuldigung in unzähligen Fällen hervorbringt, und muss ich mir als gewissenhafter Richter nicht sagen, dass auch ich gegen die Wirkung eines unvermutheten Überfalles keineswegs gefeit bin? Freilich, Hamlet steht mit der Beurtheilung der Beweiseskraft dieses Entsetzens nicht allein; auch dem Horatio, auch uns scheint es „mit wundervollen Stimmen“ zu beweisen. Allein nur gemach, wir wollen einmal zusehen, wie es damit steht. Den Horatio wollen wir nach einer Viertel- oder halben Stunde, wenn die Auf-

regung verrauscht sein wird, fragen, ob er noch immer von der vollen Beweiskraft jenes Momentes überzeugt ist. Und was uns Zuschauer betrifft, uns, die wir ohnehin klar sehen, weil sich uns Claudius bereits im Beginne des dritten Actes verrathen hat, was ist es für groß Wunder, dass uns nun die wahre Quelle seines Entsetzens sofort sichtbar ist!

Wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist hässlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glatt'sten Wort!
O schwere Last!

Polonius, der nichtsahnende Wahrmund, hat eine Bemerkung gemacht, auf deren Zuckergehalt er sehr stolz ist, und seitdem darauf Claudius, von niemandem als von uns gehört, in jene schreckliche Klage ausbrach, wissen wir ja Alles und brauchen überhaupt nicht mehr Schauspiel und Entsetzen und Reueausbruch und andere Beweise, und niemand von uns, sondern einzig und allein Hamlet ist es, der ihrer noch benöthigt; und nicht darum sitzen wir im Theater mehr, weil hier für uns ein Räthsel vorhanden wäre, sondern nur um zu sehen, wie dem Hamlet die Lösung dieses Räthsels gelingt und was er darnach anfängt. Es herrscht also bezüglich ein und desselben Momentes, der Flucht des Claudius aus dem Schauspiel, ein immenser Unterschied zwischen dem Zuschauer und Hamlet. Der erstere darf sagen: Dies ist Beweis, Hamlet darf es noch nicht; für jenen wird schon ein Zucken mit den Wimpern Selbstverrath sein, der Prinz muss vorsichtiger schließen; für uns steht sachlich überhaupt keine Frage mehr, der Uneingeweihte steht vor unverändertem Dunkel. Ein Indiz? O ja, er hat ein starkes, meinetwegen sehr starkes Indiz, aber keinen jener einfachen, objectiven Beweise, bei denen man sagen kann: der und der ist dabei gewesen, diese

Augen haben es gesehen, dieser Mund kann davon erzählen — sieh her, ist's nicht lächerlich zu leugnen? Denn das sind objective Beweise, und ihrer einen haben wir in den geflüsterten Worten des Claudius, während das, was wir mit Hamlet im Schauspiele sehen, für sich allein noch nicht Grund gibt zum Schuldspruch. Die Sache ist also die, dass wir einfach Hamlets Voreiligkeit nicht bemerken — worüber wir uns nachträglich nach Herzenslust schämen dürfen; bei näherem Zusehen aber erkennen wir klar, dass uns der Schelm von Dichter absichtlich in diesen Zustand der Blindheit versetzt hat. Gerade für den Augenblick im Schauspiel wünschte er uns in solcher Disposition, dass uns jeder Gedanke Hamlets vernünftig und selbstverständlich erscheinen sollte, ja, gerade hier bedurfte er unserer totalen Selbstenteignung und Identificierung mit dem Helden — und wie wäre dies zu erreichen, wenn man nicht zuvor der Nüchternheit, der kühlen Skepsis in den Weg tritt? Wenn Shakespeare es geschehen ließe, dass der klare Verstand stutzt und sagt: ich begreife nicht, wie Hamlet daraufhin von erbrachtem Beweise sprechen kann — dann wäre ja durch solchen klaren, scharfen Widerstreit zwischen dem Helden und uns jede Möglichkeit tragischer Wirkung vereitelt; oder wäre es Tragödie und wäre es Poësie, wenn lediglich die kalte, verstandesmäßige Logik zum Erwachen gereizt wird? Nein! Shakespeare verfolgt einen anderen, einen schön verborgenen Zweck. Er ahmt die Natur nach, und auch die Zuschauer sollen der Bühne gegenüber so sein, wie sie in der Natur sind. Wie ist es denn im wirklichen Leben? Schon, schon droht der Abgrund, und wir sollen seine Nähe nicht merken; hier das Schneeflöckchen trägt den Ursprung der Lawine in sich, und wir sehen nichts von kommenden Gefahren. Die unendlich zarte Linie, die die Grenze zwischen Vernunft und Leidenschaft, Recht und Unrecht, Heil und Verderben ist, ist so schwer wahrzunehmen, so selten im Fluge zu berechnen — und

so soll uns auch Hamlet nach Recht zu handeln scheinen, nachdem er doch die Grenzscheide bereits überschritten hat, damit wir dann, wenn der Absturz erfolgt, selbst wie vom Blitz getroffen, in höchstem Schrecken uns ans Herz greifen und fragen: Um Gott, wie ist denn das geworden, wie war es möglich, und ist es denn möglich, dass es unvermeidlich gewesen? Verhüllung des Weges zum Verderben und Überraschung im Augenblick des Verderbens, das ist künstlerischer Shakespeare'scher Zweck, und diesem tragischen Aufstieg und Sturz zulieb ist also Alles gestaltet, und wenn denn der Dichter gleich anfangs unser Votum gegen Claudius gewinnt, so ist es, damit wir nachher die Voreiligkeit in dem Votum des Prinzen nicht gewahren. Er will uns täuschen, oder vielmehr, er will, dass wir selber uns täuschen. Kenne ich euch denn nicht, ihr Menschen? sagt er. Das ist ja so die Regel bei euch, dass ihr subjectiv, nicht objectiv urtheilet und einen Anderen nicht nach dem ihm gebürenden Maße, sondern nach euch selber richtet, hochschätzet und verdammt, und so sollet ihr mir auch diesmal präpariert sein! — Und wie richtig er damit denkt, dies lehrt ja der Erfolg. Was die Nacht bringen wird, raunt uns das Stück schon am jungen Morgen ins Ohr. und bestochene Zeugen, nahmen wir dann ein Jahrhundert lang nicht wahr, wie gering die Brosamen sind, mit denen sich Hamlet befriedigt. Das Erschrecken des Königs ist objectiv gar kein Beweis — ein Beweis sieht anders aus — Claudius' Geständnis ist der Beweis.

Der Schluss ist so einfach! So tief in den Thatsachen begründet, im Rechte! Und noch mehr, er folgt auch aus der innigsten Absicht des Werkes. Denken wir uns doch in die Seele des Dichters. Wer den Dichter will verstehn, muss in Dichters Seele sehn. Hier sitzt er an seinem Tische, und sinnt und sinnt, was zum höchsten Preise seiner geliebten Kunst zu sagen; und wenn er nun nichts anderes wüsste, als dass ein Mörder, der sich beobachtet sieht, tief

erschrickt und Reißaus nimmt, wäre dies nicht zu wenig? Was ist solch ein armseliger Polizeitriumph verglichen mit jenem, den Shakespeare uns verheißen! Denn er schrieb, dass der Spieler hier

> , . . . die Bühn' in Thränen
> Ertränken und das allgemeine Ohr
> Mit grauser Red' erschüttern, bis zum Wahnwitz
> Den Schuld'gen treiben kann;

dann schrieb er,

> . . . . dass schuldige Geschöpfe,
> Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
> Der Bühne so getroffen worden sind
> Im innersten Gemüth, dass sie sogleich
> Zu ihren Missethaten sich bekannt;

und mithin handelt es sich ihm um eine andere, tiefere Wirkung des Schauspiels, als bloß um Schrecken und Flucht des Mörders. Nein, diese Consequenzen sind bloß der Wirkung erster und inferiorster Theil. Diesen Schrecken hervorzubringen bedarf es nicht eines so edlen Apparates; jedes andere Mittel kann ihn ebenso gut erzeugen; das Auge des Detectivs, die Handbewegung eines Räubers, das Wort „Mörder“, das mir an einer Straßenecke von einem Unbekannten von sicherem Verstecke aus nachgerufen wird, wird es ebenfalls zustande bringen, dass mir das Herz bis an die Kehle springt, und dass ich mich eilends entferne. Und wie gesagt, es ist ein Schrecken von gemeinster Art, durch den Anblick naher Gefahr gezeugt, und indem er mich in die Flucht treibt, thut er ja nichts anderes, als dass er gerade den egoistischesten, den Selbsterhaltungstrieb zu höchsten Flammen anfacht und mich alle Wege suchen lässt, um Rettung zu finden. So kann es also kommen, dass er statt den Mörder zu verderben, ihm vielmehr dienlich ist; denn was ist natürlicher, als dass nun Claudius die zögernde Langsamkeit verabschiedet und endlich rasch zuzustoßen

sucht, um den Todfeind, von dem er sich verfolgt sieht, zu verderben? Und darum folgt auch als unmittelbare Eingebung des Schreckens die sofortige Inangriffnahme des zweiten mörderischen Planes — denn herbei, ihr Henker, herbei, führet den Prinzen nach England! Aber in demselben Augenblick stellt sich auch schon — wunderbar schön! — die zweite und edlere, die wahre Wirkung des Schauspieles ein. Denn was bedeutet die kurze Scene zwischen Claudius, Rosenkranz und Güldenstern? Geben wir uns doch Rechenschaft: Ich werde angeklagt und gebe mich verloren, ich glaube mich gerichtet, geächtet, als Mörder geflohn, schon, schon meine ich, wird man unter allgemeinen Flüchen mich tödten — und statt alles dessen begibt sich ja ein förmliches Wunder. Denn was braucht es noch für einen Beweis, dass mein Schrecken ein thörichter war? Zwei, drei große Adelige stehen vor mir und sprechen mit unerschütterter Ehrfurcht; ganz sowie früher den Rücken gebeugt erwarten sie Befehle vom Herrscher; sie sprechen mir Muth zu und richten mich auf — und das soll gar nichts bedeuten? Es ist ja ein Vertrauensvotum wie nur irgend eines, es beweist, dass man dem Hamlet nicht glaubt und den schwersten Verdacht auf ihn wirft, es sagt, dass man mich ob seiner Beseitigung nicht allzusehr tadeln wird, und dass ich mich sicherer fühlen darf als je vorher! Darum vorwärts, Mörder, vorwärts mit kaltem Blut! Nachdem du das lange Gefürchtete, den ersten Ansturm des Prinzen, so heil überstanden hast, nachdem deine Macht feststeht, deine Diener dir treu sind und seine Ohnmacht nun klar an den Tag tritt, was hast du da noch zu fürchten? Vorwärts! Auf mit ihm in das Todesland nach England und dann wirst du endlich ausruh'n von dem Kampfe!

Ich denke, es ist klar, dass ein Richard, ein Franz Moor, ein Dionysius so sinnen und handeln wird. Und statt dessen was geschieht hier?

Es geschieht, dass der Mörder zusammenbricht!

Fern von dem Auge, das ihn gebannt hielt, von dem Feinde, der nun bald ohnmächtig sein wird, und von unmittelbarer Gefahr — von niemandem mehr verfolgt, als von seinem Gewissen allein, vor niemandem mehr erbebend, als vor dem wachen Gewissen allein. stürzt Claudius verzweifelnd zu Boden. Und nicht der Schrecken vor Gefahren, vor Strafe, vor Hamlet beherrscht seinen Geist — es ist die Natur seiner That allein, vor der er erschaudert. O, wie tief ist er getroffen durch die Wirkung der gewaltigsten Kunst, wie traf sie ihn im innersten Gemüthe! O, hätte er sich sehen können, wie er jetzt den Lucianus auf der Bühne sah, vielleicht hätte er den Brudermord nicht begangen! O Busen, schwarz wie todt, wie bist du nun nicht des egoistischen, sondern reineren, sittlicheren Schreckens voll, des Schreckens des Mörders vor sich selber! Schrecken vor der Gefahr — wie leicht ist der erzeugt; doch dass der Missethäter vor sich selber erschrickt und in Schauder vergeht, das ist die Wirkung der Tragödie. Und komme ich dazu und finde ihn in diesem Zustande, so werde ich fragen: Wie kommt es, dass du so daliegst? Was kniest du nicht dort auf dem trefflich gepolsterten Betschemel, sondern auf nacktem Boden, wo du die Kniee dir wunddrückst? Was schlägst du mit der Stirne die Erde? Warum diese flehentlich ausgestreckten Hände, dieser wüthende Krampf, diese Seufzer, dieses Stöhnen, dass schier der Bau in Trümmer geht? In der Kirche, o König, sah dich Niemand noch so — betest du immer so, wenn du allein bist? . . . Nein, erbärmlicher Sclave, dies ist keines Königs Gebet. Wehe dir, wenn dich Jemand so trifft, der deinen Schrecken im Schauspiel gesehen, denn dieses Gebet ist Geständnis, Beweis deiner Mordthat!

Und siehe, da kommt einer, der ihn im Schauspiel gesehen und sagt: Dies Gebet ist — Gebet!

h) Das Trauerspiel der Vernunft. — Wir sind am entscheidenden Punkte. Und nun wir in diesem Drama von Anfang bis jetzt einen ganz eigenen philosophischen Geist an der Arbeit gesehen, so gehört auch jetzt, bevor das letzte Wort über den Helden gesprochen wird, unser Blick dem rationalistischen Gedanken des Dichters.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die uns sichtbar gewordenen Ausstrahlungen der Aufklärungsidee. Hoch über allem die Forderung der Gerechtigkeit, ihr zur Seite die einzige Dienerin, auf deren Treue Verlass ist, die Vernunft, und beide aufs innigste verschmolzen und lebensvoll wirksam in dem frei herrschenden Gewissen des Menschen, das so in die höchste entscheidende Stellung erhoben ist in allen Fragen der Moral und des Rechtes. Und Erkenntnis um Erkenntnis, Gewinn um Gewinn reifen von diesem fruchtbaren Grund aus. Die Vernunft ist die Ordnerin aller Lebensgebiete; wohin sie dringt, entstehen Revolutionen und wird es Licht. Da ist die Todsünde des Zweifels — sie erlaubt ihn, ja macht ihn zur Pflicht; da ist der Geister- und Wunderglaube — sie läutert ihn, scheidet die Welten, erklärt das Diesseits unabhängig vom Jenseits; da ist das geoffenbarte Moralgesetz — sie erweitert es, lehrt Schonung, kennt keine strenge Gerechtigkeit ohne Milde; da ist der König, der über dem Gesetz steht — sie unterwirft ihn dem Gesetz und dem Rechte; da ist der unfreie Unterthan — sie verpflichtet ihn sich zur Freiheit zu erheben . . . Das Alles ist Aufklärung. Wir bedürfen nicht weiterer Explicationen. Der Geist unserer Philosophie, unserer Moral, unseres Rechtes, unser wissenschaftlicher und politischer Geist strömt durch dieses Gedicht, oder richtiger entströmt ihm als einer der heiligen Quellen, die sich um jene Zeit der Menschheit geöffnet; und das lange undeutlich und stückweise Geahnte, mit klarem Bewusstsein sprechen wir es jetzt aus: durch seinen „Hamlet“ mehr als durch alle anderen Werke ist Shakespeare einer der

Mitbegründer der Neuzeit geworden, und kurz nach Reginald Scott, und früher als Newton, Locke, Milton, Cromwell, ja früher selbst als Baco, der die Nothwendigkeit des Zweifels gelehrt hat, sehen wir den großen Dichter an der Arbeit. Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen — mögen Andere Anderes dichten. Shakespeare singt den Aufschwung und die Befreiung der Geister. Er zeigt der Vernunft ihre eigenen Züge, der Unvernunft ihr eigen Bild, und den Abdruck seiner Gestalt einem Jahrhundert, dessen Geburt in die schrecklichste Finsternis fiel und dessen müde, alte Glieder in den Strahlen einer jungen Sonne sich wärmen. Und nun, nachdem er an der Grenzscheide zweier Welten zurück- und vorausgeschaut und die ganze Gewalt der großen Strömung durch sein Gedicht geleitet hat, wo der Donner ihres unterirdischen Laufes vernehmlich aus der Tiefe heraufklingt, nun wagt er auch den letzten Schritt und stellt die Frage, wem die Entscheidung in Gewissenssachen gebürt: dem Gewissen selbst oder der kirchlichen Lehre? Doch nein, er frägt nicht, streitet nicht, disputiert nicht; sondern mit den großen stillen Mitteln der Kunst zeigt er, wie die bewegenden Ideen der Zeit jeden Einzelnen in seinem bescheidensten Schicksalskreise ergreifen, und wie ein höchst edler und kraftvoller Geist, der mächtig so viele Fesseln der Unfreiheit zerrissen hat, zuletzt dennoch zum Fall kommt und über einen der alten Fallstricke strauchelt. O Jammerstand,

> O Seele, die sich frei zu machen ringend,
> Noch mehr verstrickt wird!

Gerecht in seinem Herzen, muthig in seinem Zweifel, vorsichtig gegenüber der Beweiskraft des Wunders, dürstend nach begreiflichen, natürlichen Beweisen, der schlechten Mutter guter Sohn, des gekrönten Verbrechers unerschrockener Richter, — ein freier, tapferer, höchst edler

Mann, geht Hamlet doch in Befolgung einer überkommenen kirchlichen Anschauung zu Grunde.

Ist dieses Gedicht darum eine Streit- und Disputirschrift? Nimmermehr; wohl aber ist es eines der schönsten Zeitgedichte, die je ein Poët ersonnen hat, und zu allen Charakteren, die man ihm sonst noch zuschreibt, ist es nothwendig, ihn auch in diesem seinem bedeutendsten Sinne zu nehmen. Und was hindert uns denn, dies zu thun? Seltsam! Wir Deutsche sind doch sonst nicht exclusiv modern, wie wir auch nicht exclusiv national sind; in unseren Schulen und Weltliteraturen werden wir zur Mitempfindung des Entlegensten und Specifischesten gedrillt; wir schwimmen in allen Urhistorien vergnügt wie der Fisch in seinem Element, leben in fernen Culturen, begreifen fremden Glauben und schließen selbst Egyptisches, Chinesisches und Indisches mit der Leidenschaft von Patrioten ans Herz. Kurz wir finden uns in die religiösen Gefühle aller Völker und aller Zeiten, und kein Poët wird von uns getadelt, wenn er Anschauungen und Kräfte spielen lässt, die sein Auge lebendig wirksam gesehen — und nur der arme Shakespeare soll nicht dürfen, was doch allen Anderen erlaubt war, und wenn er die Entstehung unseres ureigensten Bodens, das Werden unserer modernen Cultur schildert, entsagen wir dem historischen Bewusstsein und verabschieden den gelenk mitfühlenden Geist! Ja, wir sind seltene Acteure; um Hekuba weinen wir Thränen, und für den Schoß, der uns in Wehen geboren hat, fühlen wir nichts. Es ist klar, gegen wen unser Vorwurf sich richtet. Nicht gegen das ungelehrte Publicum; mein Gott, es ist ja eben ungelehrt, es ist in anderen Anschauungen erzogen, und wenn nicht der Dichter es lange sorgsam vorbereitet hat, so kann es aus sich heraus nicht begreifen, welche besondere Wirkung Hamlet dem Gebete zuschreibt, dass er sich davor zurückzieht. Dass aber auch die Kritik es weder weiß noch fühlt, und dass sie eine Glaubensfrage für kein ernstes Thema

hält in einem Drama aus den Jahrhunderten wüthendster Verfolgung, das ist eine Erscheinung — die Erscheinung eines unhistorischen, unkritischen Geistes mitten am hellichten Tage. Nein, denken wir nur an die Zeit. Überall in seinen Stücken, wo Fremdartiges und Überweltliches in Frage kommt, wirbt der Dichter mit unendlicher Sorgsamkeit um unser Verständnis und unser theilnehmendes Gefühl; und wie kommt es nun, dass wir gerade beim Gebet im „Hamlet“ solch eine Bemühung nicht gewahren und dass wir schier plötzlich und unvermittelt vor der nackt hingestellten Frage uns sehen? Es kommt daher, weil Shakespeares Publicum einer Vorbereitung in diesem Punkte nicht bedurfte. Sowie heute Jedermann den Widerstreit zwischen Arm und Reich versteht, so war es für das Europa der Elisabeth und der Maria Stuart, für die philippinische, maximilianische und rudolfinische Welt ein Gegenstand des eigensten Interesses und der glühendsten Actualität, wenn ihm die Frage entgegentrat, ob das Gebet den Mörder reinigt oder nicht, ob es Zauberkraft hat oder nicht, ob es das ewige Wesen in seiner gerechten Entschließung erschüttern und umstimmen kann oder nicht. Ja, das Alles ist das Gebet im Stande, sagte die Kirche, nein, Gott urtheilt nach Werken und nicht nach Opfern und Gebetsmechanismen, sagte das innigere Gewissen und der nach einer freien Moral dürstende Geist; und sowie um die anderen theologischen Streitfragen, so wurden auch um diese die Millionen Menschen gehenkt, gerädert, in die Flammen geworfen und auf den Schlachtfeldern niedergemacht. Wo hatte denn Shakespeare unter seinen Zuschauern einen Menschen, der nicht davon zu erzählen wusste, der nicht in seinem stillen Winkel von dem Rückschlag des Kampfes getroffen wurde, der nicht freudig bereit war, für diese oder jene Lehre in den Tod zu gehen? Und siehe, überall in Geschichte und Welten findet sich die Kritik mit dem Compass ihres historischen Bewusstseins

zurecht, und gerade die historische Quelle unserer Freiheit lässt sie nicht gelten, da die erhabenen Trauerspiele des Geistes sich vollzogen und mannhafte Geister in tausend Schmerzen und Gluten sich frugen, was wahrhaftiger sei: die Stimme einer tausendjährigen Lehre oder die Stimme der selbsteigenen Vernunft.

Als Pygmalion mit steinernem Herzen vor dem lieblichen Wunder stand, da war es Stein und verschmähte in seiner Verletztheit zu reden; doch als er zum Leben erwachte, da begann es von heißen Flammen zu klingen. So mit Hamlet, wenn wir unsere Atmosphäre mit der seinigen vertauschen. Athmen wir unsere Luft, so bleibt er ein nicht zu enträthselndes Ungethüm, eine Sphinx, worein ewige Schönheit und Gedankenjugend und die Pracht der Freiheit mit altnordischer Barbarei, mittelalterlichem Spuk, seltsam gewordenen Skrupeln in ungeheuerlicher Weise gemischt sind. Athmen wir aber mit ihm die Luft der Shakespeare'schen Zeit, dann, ja dann sehen wir ein ungeheures Kunstwerk, Kind Eines Geistes, ohne Riss, ohne Sprung, alle Grundtöne eines neuen Weltalters in schütternden Liedern erdröhnend. In Romeo, Othello, Macbeth, Lear u. a. in den Tragödien des Mordes, der Liebe, des Gattenrechts, der Elternpflicht, da handelt es sich um natürliche Pflichten und Moralitäten, die zu allen Zeiten dieselbe Beurtheilung erfuhren, und deren tragische Formulierung darum zu allen Zeiten das gleiche Echo im Herzen des Zuschauers fand. Anders „Hamlet“. Er ist Historie — die königlichste aller Historien, wie es seit den Evangelien keine mehr gab. Das Nibelungenlied gab uns herrliche Kraft in herrlicher Wildheit; wir wissen, diese Kraft wird nicht untergehn, doch wie sie befruchtet werden soll, wer weiß es zu künden? Dante schrieb mit tiefer Bitterkeit die Entartung christlicher Menschen; doch Virgil und Beatriee, wer sind sie, wo die heilsame Kraft, die die Menschenströme von dem Sturz in die Tiefe zurückhält

und sie himmelwärts führt? Tasso war der Erste, der das Wort Freiheit über ein schönes Gedicht setzte, befreit wird aber nur der große Schauplatz, und die Menschlein, die dies vollbringen, bleiben, ob auch liebenswürdig, klein und beschränkt wie vorher. Miltons Phantasie sah die Heerscharen des guten und bösen Princips kämpfen; doch da ich kleiner Mensch keine Legionen von Engeln commandiere, vermittelst welcher Waffe verschaffe ich in mir selber dem Guten über das Böse den Sieg? Sie alle suchten große Schauplätze und setzten enorme Massen in Bewegung — bis der Schwan von Avon erstand. Das Auge aufs Allgemeine gerichtet und zugleich in das Herz des Einzelnen versenkt,

> Mit Einem heitern, Einem nassen Auge,
> Mit Leichenjubel und mit Hochzeitsklage

sang Shakespeare das Schicksal eines herrlichen Geistes aus den Tagen der Entdeckung oder Wiederentdeckung der Vernunft. Herrschaft der Vernunft auf der g a n z e n Linie, das ist die Forderung des Dichters, und nachdem er ihre Nothwendigkeit auf so vielen Gebieten bereits gezeigt hat, zeigt er sie nun auch, indem er uns die Folgen sehen lässt, wenn man dem Gebete Zauberkraft zuschreibt.

Nun muss man aber auch bemerken, wie hoch über dem Boden des Streitgedichtes bei Shakespeare der Fall sich entscheidet und wie der Dichter keinmal die künstlerische Haltung verliert. Gewiss, denkt er sich, wäre es das Beste, wenn mein Prinz sich philosophisch entschiede; aber dann käme, nicht etwa ich um mein Trauerspiel, sondern meine Nation um die Wahrheit über den Irrthum, der so viele edle Geister beherrscht. Und freilich gienge es, sagt er dann weiter, den Hamlet in unser England zu versetzen; aber dann müsste ich ihm vorwerfen, dass er sich die jahrelangen Predigten von uns Freigeistern so miserabel gemerkt hat — und das eben will ich nicht!

Ja, das eben will der Dichter nicht.

Sein Vorwurf ist nicht, dass Hamlet sich von gescheidten Lehrern getrennt hat, sondern er lautet vielmehr: Du brauchst überhaupt keine Lehrer, deine Vernunft ist Lehrer genug, und diese deine Vernunft hat, wo sie wachen sollte, geschlafen. Denn ich Dichter habe es in diesem Augenblick mit keiner Lehre und keinem Lehrer, mit nichts und Niemandem in der Welt, als mit dem Einen Individuum Hamlet zu thun. Indem ich ihm das Leben gebe, kommt er völlig frisch und voraussetzungslos, ohne Kenntnis von Parteien, Glaubenskämpfen und widerstreitenden Systemen zur Welt. Nichts von den Erfahrungen, Wissenschaften und Einsichten seines Dichter-Schöpfers, nichts als die nackte Denkkraft und Gewissenhaftigkeit ist seine Mitgift ins Leben — und jetzt, Geist, nimm deinen Lauf, ob Zephyre oder Stürme dich treiben. Und wenn es nun Sturm gibt, und wenn dieser Sturm so eigenartig ist, dass er meinen, nicht zum theologischen Disputierhans erzogenen Helden in die Gegend dieser Untiefen verschlägt, dann ist es klar, dass an ihn die Frage über die Kraft des Gebetes ganz anders als an uns Engländer herantritt. Wir, o, wir sind in diesen Dingen zu Hause; die Ohren klingen uns davon von Kind auf; die Spatzen anf den Dächern pfeifen schon das Problema, ob der betende Mörder entsündigt wird oder nicht — und wenn nun einer von uns dennoch fehlgeht und sich den Tod holt, so sagen wir mitleidslos, recht so, du bist nur ein unfreier Obscurant. Und wir haben ja bei Gott nicht Unrecht, denn der Mann hatte Gelegenheit sich die Sache zu überlegen und sich zu uns Freigeistern zu schlagen. So wir; allein anders, ganz anders Hamlet! Denn er ist nicht Parteimann und diese Tragödie ist nicht Parteischrift, und kein Lärm stört von der Straße herauf eines Dichters ewigen Gesang. Nicht ein Engländer, sondern ein Fremder sei darum Hamlet. Es gebe in seiner Heimat keinen Glaubensstreit, es schweige jede

Beeinflussung durch Clique, Kanzel und Katheder; und wenn ich ihn auch zum lernbegierigen Wittenberger mache, um damit seine Richtung auf das Freie zu deuten, wohlan denn, so steht doch nicht im Vordergrunde des Denkens immer nur die Kritik der Theologie; zum Beispiel Baco von Verulam meditiert auch auf anderen Gebieten. Und jetzt erst, nachdem er der Frage die Glut der zeitlichen Actualität genommen hat und nachdem er dem Prinzen die Bedingungen der Unvoreingenommenheit gegeben, jetzt erst schleudert ihm der Dichter in die jungfräuliche Seele den Brand. Und zwar lässt er das Feuer nicht an einem Tagesstreit, sondern an einem persönlichen Unglück sich entzünden; nicht ein spitzfindiger Casuist, sondern ein Mörder und Räuber wirft ihm die Frage in den Weg; nicht von einem Lehrer angelernt, sondern vom eigenen Gewissen gezwungen, nicht von Kind auf vorbereitet, sondern plötzlich im Sturm des Lebens muss er sie ins Auge fassen — und so wird statt eines menschenreichen Welttheils das einzige arme Herz dieses Prinzen zum Schauplatz des Kampfes, und so wird das Problem, um das Millionen ihr Blut vergossen haben, zu Hamlets eigenster, persönlichster Frage, zu seinem allerpersönlichsten Geschick.

Da und dort errichtet die Historie bei einem Menschennamen, einem Ortsnamen, einer Jahreszahl eine Tafel, worauf geschrieben steht: Hier begann die bewegende Kraft einer Zeit. Ernst lächelnd nimmt die Kunst für einen Augenblick diese Tafel der Wahrheit und stellt sie an einen anderen Ort. Nein, sagt sie, hier in der Seele meines Helden war der Anfang — und so schafft sie Urmenschen, deren jeder gelebt und gelitten hat, was vor ihm noch keiner lebte und litt, deren jeder ohne Vorbild, deren jeder der erste seiner Art ist. Alle Tugenden und alle Laster, alle Fähigkeiten und alle Weisheit, Alles, was heute in tausenden von Exemplaren in der Welt herumläuft und was als begeisternde Parole der Völker den weiten Erdkreis

erfüllt — Alles hat seinen Stammbaum und weist auf einen Ursprung zurück, da es zuerst gefühlt, gedacht, geübt, gelitten wurde, und von solchen Ursprüngen erzählt Shakespeare. Diese Shakespeare'schen Ersten — welch' eine Gruppe! Sie sind wie weltabgeschlossene Inseln, die nicht von dem Jahrmarkt der Geschichte ihre Waren beziehen; sie brauchen nicht Anstoß und Zuschuss von fremdher; Quellen und Ströme, Willen und Leidenschaften und Thaten, Alles ist hier originär, die Insel gebärt Alles aus sich, und so ist sie eine große, geschlossene Einheit.

i) Gewissensfreiheit. — Nach Feststellung der vielen constructiven Momente können wir endlich die zerstreuten Glieder sammeln und den ganzen Gedanken des Dichters ausdenken. Er zeigte uns an dem Geiste, dass das aus dem Jenseits gekommene Wunder hier unten ohnmächtig ist, und zeigt uns nun, dass es auch kein Wunder, keine Zauberkraft gibt, die den Bruch fester Gesetze bewirkend, aus dem Diesseits nach oben empordringt. Mit Einem Worte, nichts, was hier ist und geschieht und geschehen kann, ist wunderkräftig, ist über dem Bereiche der Vernunft, ist gegen die Ordnung der Natur. Dabei ist Shakespeare so milde, wie es der Dichter sein soll, und so wahr, dass er in Übereinstimmung bleibt mit den Lehren der mehrtausendjährigen Geschichte der Menschheit. Zu allen Zeiten und unter der Herrschaft aller Religionssysteme, denen es an einem sittlichen Grunde nicht fehlte, hat es gute und reine Menschen gegeben, und so lässt Shakespeare in den Historien aller seiner Urmenschen jedem seinen Glauben, denn der Glaube, sagt er, lässt jedem die Freiheit sittlich zu sein, und es ist nur eine Verzerrung und Entstellung des Bildes von einem heiligsten Wesen, wenn man ihm Abhängigkeit seines Urtheils von irdischem Zauber und Widersprüche gegen die Emanationen seiner selbst zumuthet. Wie sollte es über den Kopf einer von ihm selbst

begründeten Gerechtigkeit hinweg mit einem Mörder correspondieren? Nennt es nicht Gnade! Es gibt keine mit der Gerechtigkeit unverträgliche Gnade, und wenn in einer sittlichen Weltordnung Gerechtigkeit das oberste Princip ist und wenn ihre Wahrung unserer Vernunft anvertraut ist, so ist es unmöglich, dass diese Vernunft nicht auch Richterin sein sollte über die Gnadenwürdigkeit und über das Gebet, welches eben auf Gnadengewinnung abzielt. Übrigens. wozu allgemeine Raisonnements? Klugen Blickes hält der Dichter im Reiche der Thatsachen Umschau. Es gibt Jemanden, der antworten kann, wenn wir ihn nach der dem Gebete innewohnenden Kraft befragen. Ohne Theologe von Fach zu sein, weiß er es dennoch aufs beste. Wir Menschen können bei aller Lebhaftigkeit des Mitgefühls nicht ganz nachfühlen, wie es einem Andern zu Muthe ist, wenn die Zauberkraft zu wirken beginnt und er erleichtert im Strahle der Gnade aufathmet — doch dieser Jemand, an den wir uns wenden, er weiß es, und er ist für seine Person keine mystische Instanz, er ist ebenfalls nur ein Mensch, ein mit lebendigem Munde sprechender Mensch — denn der Mörder selbst ist dieser Jemand! Ja fraget ihn nur — keine Kirche, kein Concilium weiß so gut Auskunft wie er — fragt ihn nur, ob er den Willen des Himmels von der Bahn der Gerechtigkeit gelenkt hat. Hier ist er ja, er betet ja, und es ist ein ganz unerhörtes Gebet, woran wahrlich der ganze Mensch bis in die letzte Faser hinab theilnimmt. Was sind alle ceremoniellen Verrichtungen, verglichen mit dem Aufschrei dieses im Staube sich wälzenden Königs? Die sanfte Demuth, die inbrünstige Ergebung sind hoffärtiger Stolz verglichen mit dieser Zerknirschung; und wenn schon das Gebet, wie es in den Formen der Kirche sich vollzieht, die Frucht der mystischen Gnade gewinnt, was gebürt erst solch' einem flehentlichen Aufschrei? Und nun, fraget den Claudius, was er doch gewonnen hat — nichts!

Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen;
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen —

und es ist der Mörder selbst, der nächstbetheiligte Mensch, ebenfalls nur ein Mensch, der dieses unumstößliche Urtheil über die Kraft des Gebetes gefällt hat. Was aber der Eine kann, kann auch der Andere, was für den Mörder klar ist, liegt in Klarheit auch vor dem Richter — das Gebet entsündigt nicht, das ist Hamlet zu wissen verpflichtet.

Nehmen wir nun an, dass Shakespeare diese Frage z. B. mit jenem Priester durchdisputiert, der am Schlusse der Tragödie Ophelien das ehrliche Begräbnis verweigert.

Wir würden ja der Todten Dienst entweihn,
Wenn wir ein Requiem und Ruh' ihr sängen,
Wie fromm verstorbenen Seelen,

sagt dieser Priester, und frägt gar nicht nach der süßen Reinheit dieses unschuldsvollen Wesens, dessen ganzes Leben Demuth und Liebe gewesen, frägt nicht nach den tausend Schmerzen, die sie erduldete, nach dem Schicksalswechsel, der ihr beschieden war, nach dem doppelten Verluste, den sie erfuhr, nach ihrem umnachteten Geist, der sie in den Tod führte, ohne dass sie es wusste.

Statt christlicher Gebete sollten Scherben
Und Kieselstein' auf sie geworfen werden,

sagt dieser Priester der Seelen im Verein mit dem Todtengräber, und beide kennen das Todtenbeschauerrecht — und beide sind auch tief überzeugt von der mystischen Kraft des Gebetes. Nehmen wir also an, dass Shakespeare sich mit diesem Priester auseinandersetzt und fragt, warum denn Claudius diese Kraft nicht erfahren — was dann? Dann wird es sicherlich geschehen, dass er den hochmüthigen Ausruf hört: O Poët, was du sprichst, ist Gefasel und du widerlegst mich nicht, denn dass ein Gebet ohne Reue den Menschen nicht reinigen kann, das ist ja eben unsere Lehre!

Und Shakespeare?

Wir schreiben keine Culturgeschichte. Wir erinnern uns nur der Zeiten, da es nicht nur an der Denkkraft zur Erkenntnis der sittlichen Wahrheiten noththat, sondern da auch ein starker, männlicher, freiheitsbegeisterter Muth erforderlich war, um sie öffentlich zu verkünden; und solch' eine freie, tapfere, mannhafte Proclamation ist die vorliegende Dichtung. Leset des Claudius Monolog, Hamlets Ueberlegung und die zwei Zeilen, mit denen dann Claudius den ungeheuren Vorgang abschließt, und ihr habet eine Declaration ganz so groß, und historisch genommen von ganz so unermesslichem Werte, wie die Erklärung der Menschenrechte von 1789 — es ist die Declaration der Gedankenfreiheit gegenüber der kirchlichen Lehre vom Wunder. Reue? ruft der Dichter, und schreibt es schwarz auf weiß im Gedicht, also nicht nur der Himmel, nicht nur die Gerechtigkeit, nicht nur die Vernunft, nicht nur das Gewissen des Mörders selbst, sondern auch die Kirche spricht von Reue, und nicht die Form des Gebetes, sondern die Reue ist es allein, der sie Zauberkraft zuschreibt? Wohlan, ich bin's zufrieden! Aber wozu dann die einfache, aller Welt verständliche sittliche Lehre hinter die undurchdringlichen Schleier des Formalismus versteckt und wozu den klaren, lichten, tapferen Sinn durch die Lehre vom mystischen Wunder substituiert? Nein, wozu Wunder über Wunder, wovon unser Verständnis für das, was gerecht ist, erstirbt? Die Wahrheit ist, dass es ein Gebet ohne Reue und ein reuevolles Gebet gibt, ein leeres und ein volles Gefäß, eine Form und einen Inhalt, ein Wort und einen Sinn, eine Ceremonie, die Nichts, und eine Bethätigung des Reuegefühls, die Alles ist — es gibt, mit Einem Worte hier wie überall Wahrheit und Schein, und es ist auch hier in der Macht unserer Vernunft, das Eine von dem Anderen zu unterscheiden. Denn die Ursachen, aus denen das Gebet fließt, sind erkennbar, die Äußerungen, in

denen es zum Durchbruch gelangt, sind zu durchschauen, die Wirkungen, die es verdient, lassen sich abmessen und berechnen — und wenn es sich demgemäß um die Prüfung von Realitäten handelt, so ist es klar, dass uns diese Prüfung nicht entzogen ist, und dass es unsere Sache ist, sowie Gerechtigkeit so auch Gnade zu üben. Bete denn Mörder, wieviel du willst: wenn dein Gebet nur Schein, Wort, Kniebeugung, Gefühl ohne That ist, so wirst du die Gerechtigkeit nicht wenden. Und anderseits, wenn du es an gefalteten Händen, Form und Ceremonien fehlen lässest, so siehst du doch die Stirne der Gerechtigkeit mit der Gnadenrose geschmückt, sofern dich nur das wache Gewissen zur reuigen That hintreibt.

So Shakespeare vor bald 300 Jahren. Wer hält dem Jahrhundert und Körper unserer Zeit den Spiegel vor? Wer wagt zu sagen, dass diese Dinge in Europa antiquiert sind und dass die Shakespeare'schen Lehren uns nichts angehen?

k) *Appassionata.* — Hamlet handelt in Leidenschaft und falsch ist das Bild, das uns von den Theaterdarstellungen her mit auf den Heimweg begleitet. Das gesenkte Haupt, der zur Erde gewendete, staubaufwühlende Blick, der symbolische Rosenkranz, der thatlos klagende Mann im härenen Gewande — nichts davon entspricht dem Hamlet des Dichters. Alles an ihm ist Männlichkeit. Seine festgeschlossenen Lippen sind in königlichem Zorne gekrümmt; nur bedeutende Kraft schließt so langsam die Arme über der Brust, nur Kraft löst sie mit so langsamer Bewegung und gibt ihnen mitten im stolzen Fall den kurzen, jähen Gestus, der wie ein Blitz wirkt. Hoch das Haupt, frei, scharf, kühn im Erfassen, sicher in der Beobachtung ist der Blick. Er hat ein Auge, das überall ist, das Jeder auf sich gerichtet glaubt, ein ahnungsvolles Auge, das weiß, noch bevor es sieht. Die eine Hand an die Scheide, die andere an die Kuppel des Schwertes gelegt, eine Sturm-

wolke vor dem Ausbruch, ein Löwe, der sprungbereit die Entfernung vom Gegner abmisst — so muss dieser Mann uns in unseren Träumen verfolgen. Alles an ihm ist Adel und hohe Kraft, und Adel und Leidenschaft und Kraft ist auch in seinem Verschulden.

Er handelt in Leidenschaft. Schön ist das Wachsthum der Vernunft in stillen, friedlichen Tagen, schöner und ergreifender im Gebrause eigener Schmerzen und allgemeiner geistiger Noth. Es wäre ja so menschlich gewesen, gleich anfangs dem Geiste zu glauben. Hundert Entschuldigungsgründe waren da, wenn das leidenschaftlich überwallende Blut die Herrschaft an sich riss. Der Abscheu vor der Entartung der Mutter, der Hass gegen Claudius, Thronverlust, eingelernter Glaube an die grausige Erscheinung der Nacht — es waren der Antriebe genug, um die Überlegung zu ersticken und die Stimme des Gewissens zu betäuben. Und trotz so vieler Quellen und Herde der Leidenschaft blieb der klare Geist aufrecht, der erste freie Mensch nach langer mitternächtiger Zeit gehorchte Hamlet nicht, nein, schuf er die Herrschaft der Vernunft und des Gewissens allein . . . und nun er am Ziele steht, verräth er in Leidenschaft die Vernunft, seine eigene Schöpfung.

Er handelt in Leidenschaft. Gewiss, das stricteste Gegentheil von dem, was die Kritik glaubt, ist der Fall. Noch einmal, jetzt am lebendigsten, fühlen wir die Sünde, die man an diesem Stücke begangen. Wie traurig! Nicht beachtet zu werden, das ist Unglück für ein Kunstwerk — aber wäre doch lieber der „Hamlet“ nicht beachtet worden, statt gebrüht zu werden in den Kesseln einer kunstfremden und gefühlsarmen Philosophie, statt zerstückelt und aus dem Zusammenhang gebracht, der Einfachheit der Pflichten, der Natürlichkeit der Gefühle, der Kraft und Leidenschaft der Handlung beraubt zu werden. Es ist ungeheuerlich, zu welch' einem im Denken und Fühlen unglaublichen und widernatürlichen Fabelwesen man diesen Prinzen gemacht

hat. Alles, was nur eine Thräne wert ist, hat man ihm geraubt: den Menschen, der vor der grausigen Wiederkehr eines Todten erbebt, den Sohn, der seinen großen Vater von Mörderhand getödtet glaubt, den doppelt unglücklichen Sohn, der die Todsünde der Mutter mitansieht, die Liebe, die so gerne lieben möchte und nun doch blutend sich losreißt. Man raubte ihm den heißen Hass, den bohrenden Verdacht, den flammenden Rechtssinn, die ungeheure Ungeduld, Tage und Nächte ohne Ruh, Wochen und Monate ohne Rast, das angestrengte Spähen, das ewige Horchen und Suchen und Denken, die wahnsinnige Angst, ob nichts dazwischen kommt und ob das Ziel wohl erreicht wird. Ja das Alles hat man ihm genommen, und statt dessen gab man uns einen Menschen, wie es noch niemals, niemals, niemals, seit die Welt besteht, einen gegeben: einen außerhalb der Gesetze alles Natürlichen stehenden Menschen ohne Sinn für den Vater, ohne Gefühl für die Mutter, ohne Liebe und Hass, ohne Bewusstsein der einfachsten und allgemeinsten Pflichten, die in dem Thiere selbst als Instinct leben. Nein, er existiert nicht, dieser unkörperliche, gasartig sich verflüchtigende, von allen menschlichen Bedingungen losgelöste Hamlet der Kritik, der nur noch eine Seele an sich hat, eine um sich selbst kreisende, in Molecularbewegungen sich erschöpfende Seele. Das Wort: Sapere aude! rufen wir es uns einmal selber zu, wagen wir es selbst zu denken und uns frei zu machen von allen bisherigen Banden. Erlebnisse von dieser Schrecklichkeit, Aufgaben von dieser Größe, solche Verluste, solche Leiden, solcher Hass, sie können ja einen Menschen von geringerer Widerstandskraft buchstäblich wahnsinnig machen — und wie soll nun der beste und zärtlichste Sohn nach alledem nicht in Leidenschaft gerathen?

Er war es von Anbeginn an und ist es jetzt ohne Dämme und Schranken. Doch seien wir vorsichtig. Nicht das ist sein Fehler, dass er sich in Speculationen über die

Kraft des Gebetes vertiefte. Wären ihm im Augenblicke des Urtheilsvollzuges der Pythagoräische Lehrsatz, die Geschichten von Aeneas und Dido, die Wunder des heiligen Sebastian in den Sinn gekommen, so wären dies freilich seltsame, akademische Excurse; wenn er sich aber mit einer Frage der Gewissensfreiheit und des Glaubens beschäftigt, so ruft ihn dazu richterliche Pflicht. Denn es ist nicht etwa bloß eine Schulerinnerung, die ihm jetzt einfällt, sondern seine eigene tiefe Innerlichkeit und die unvergessliche Klage des Geistes zwingen ihn zum Stillestehn. Diese Geisterklage, ist sie nichts? Auch nicht, nachdem nun bewiesen ist, dass es der Vater, und dass jedes seiner Worte wahr war? Und wenn er hundertmal Weltkind und dem Gedankenkreise der Theologen abgewendet wäre — für Hamlet gibt es nun keinen Zweifel mehr, dass der Vater im Jenseits leiden muss, weil er „ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung, in seiner Sünden Maienblüte“ gestorben; und kaum er nun einen Betenden gewahrt, muss ihm nothwendig einfallen, dass hier etwas ist, was vielleicht seinem Vater zur Seligkeit gefehlt hat. Und nun erst die Innerlichkeit des Glaubens! Der Leser begreift, was mit diesem Worte gemeint ist. Innerlichkeit ist ja die hohe Kraft, durch die sich Hamlet von seinen Zeitgenossen unterscheidet. In den verderbten Strömen jener Zeit wurde um den Buchstaben gemordet, gerädert, gebrannt, und fern von dem Schlachtfeld schlug der Mensch das eben vertheidigte Gesetz ins Gesicht und niemand machte es zur Richtschnur des Lebens. Ein König Heinrich Plantagenet, der Kirche treuer Sohn, ermordete den Thomas Beckett am Altare; ein Laërtes, nichtsweniger als ein ketzerischer Revolutionär, will an geweihtem Orte Menschenblut vergießen, und so fanden alle zur hellen Missachtung der dieses, der jenes Kirchengebot. Was also ist ihr Glaube? Ein Scheinglaube, Worte, Worte, Worte, während Hamlets Glauben ein starker, vom Gewissen ge-

tragener, den Menschen tragender, jederzeit mit allen seinen Forderungen gegenwärtiger — mit einem Worte, ein sittlicher Glaube ist, der keinen schlafenden Gott und keinen Gesetzesschlaf kennt. Existiert ein Gesetz, so will es auch erfüllt sein, sagt dieser Glaube — und es ist klar, dass er sich mit Vernunft und Sittlichkeit verträgt; denn dieselbe tiefe Innerlichkeit, die mich antreibt, das als Gesetz Erkannte zu befolgen, wird mich auch bewegen, zu fragen, ob etwas Gesetz ist, oder nicht; und wenn nun Vernunft und Sittlichkeit eine von menschlicher Instanz gegebene Vorschrift zu erfüllen verbieten, nun, so ist sie eben nicht Gesetz, ist sie unmöglich Glaubensgebot. Rümpfen wir also ja nicht über Hamlets Glaubensinnerlichkeit die Nase, denn sie ist nicht Gegnerin, sondern innige Freundin des Gewissens und der freien Vernunft. Aber freilich, darauf kommt es an, dass die Vernunft auch immer zum Worte gelange; denn wenn sie schweigt, wenn die Leidenschaft sie überwältigt, wenn die uncontrolierte Gesetzestreue zur Buchstabentreue wird, den Sinn todtschlägt und schrecklichen Schaden anrichtet, was hilft mir dann alle frühere und spätere Vernunft? — Hier wage ich nun nicht apodiktisch zu entscheiden, was Shakespeares eigene Meinung gewesen. Gab er im „Hamlet“ sein eigenes Glaubensbekenntnis, was ja möglich ist, oder wollte er hier nur soviel sagen, als seine Zeit vertrug, was mehr als wahrscheinlich ist — genug, auch im ersteren Falle wäre sein Fortschritt im Denken ein unermesslicher, denn auch in diesem Falle weist er zur höchsten sittlichen Freiheit empor. Denn was war das eigentlich Verderbliche, darf der freidenkende Gläubige nun sagen, war es der Glaube? Nein, er überließ ja durchaus deiner Vernunft die Entscheidung zwischen Buchstaben und Sinn, und nichts anderes als deine eigene Leidenschaft war es, die dich am Gebrauche der Vernunft gehindert. Gewiss, hättest du nicht geglaubt, so hättest du auch diese bestimmte Vorschrift nicht befolgen können und dann wäre

dieser Schade nicht eingetreten; allein wärest du nicht Sclave der Leidenschaft, so wäre das Unglück ebenfalls unterblieben, und nicht nur dieser, sondern jeder andere Schaden, der durch Leidenschaft entsteht, wäre dann unmöglich gewesen.

Gesegnet,
Wess' Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Dass er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen.

Denn Herr seiner Leidenschaft werden ist die Basis aller Sittlichkeit, die oberste Bedingung der Gerechtigkeit, das weiseste aller weisen Gesetze, die die Vernunft, diese schöpferische Tochter der schöpferischen Natur, zum Zwecke der gerechten Ordnung des menschlichen Lebens sich erfand. Glaube, was du willst, und glaube mit aller Innigkeit — nur sei nicht der Leidenschaft Sclave, bleibe Herr deiner Vernunft!

Und doch!

Wir sind Kinder des Staubs, und die Höchsten und Besten unter uns sind vom Staube. Vernunft kann sich unserem alten Stamme nicht so einimpfen, dass wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Das Schicksal legt uns auf eine Schleuder und wirft uns auf eine Bahn hinaus, da wir im reißenden Flug uns entzünden — und verbrannt, verkohlt, zu tauber Asche geworden, stürzt nach parabolischem Lauf das ausgeglühte Nichts, das einst ein guter, freier, vernünftiger Mensch gewesen, zu seinem Ursprung, zum Staube zurück. Wo ist er, der Mann, dessen Vernunft immer der Leidenschaft obsiegt? Der klare, ruhige liebreiche Mann, der auch nach unerträglichen Leiden und auch in eigener Sache die übermenschliche Kraft hat, gerecht und vernünftig zu sein, wo ist er?

Unglücklicher Hamlet, was zögerst du? Tage und Wochen diente dir in Schmerzen deine Vernunft, o halte sie nur einen, diesen einen Tag aufrecht. Es gibt ja keine Schwierigkeiten mehr! Alles was ein Richter wissen muss, weiß er, alles was er zur Vorbereitung nöthig hat, besitzt er — durch der Liebe Mund ist ihm alles geworden. Claudius will ihn beseitigen — er erfährt es; er hat das Wann noch nicht ins Auge gefasst, und nun ruft es: rasch, rasch, es ist kein Augenblick zu verlieren. Und welche doppelte Gunst des Geschickes: nicht nur erfährt er das alles stundenlang vorher, nicht nur kann er vorausschauen, überlegen, sich für alle Fälle vorbereiten, sondern alles, worauf es noch eben ankommen mag, liegt gar nicht abseits. sondern streng in der Linie seines Beweisapparates. Die Kunst, hoffte er, werde die Wahrheit an den Tag bringen, denn sie hat Macht über das menschliche Gemüth — und nun, welches ist denn die Wirkung dieser ihrer Macht, die er erwartet? Ist das ihr Effect, dass sie uns die uns drohende Gefahr offenbart und den Erschrockenen die rettenden Wege zur Flucht weist, oder besteht nicht vielmehr ihr hoher Erfolg darin, dass sie uns mit Schrecken und Abscheu vor der eigenen Missethat erfüllt, uns Thränen über uns selbst erpresst, und uns ohne Rücksicht auf äußerliche Noth und Gefahr zum Geständnisse unserer Schuldthaten hintreibt? Darum, wenn Claudius aus dem Schauspiel flieht, wird der vorbereitete Richter sagen: ich habe mehr gehofft; und wenn er dann den Mörder im Gebete treffen wird, wird es ihm kein alltägliches Gebet sein. Sondern, wenn er die hohe Ruhe der Gerechtigkeit hat, wird er sagen, und wenn er die Leidenschaft des nächstbetheiligten Menschen hat, wird er aufjubeln: das ist Geständnis — und darum sofort nieder mit dem Mörder! Wahr ist es, gerade der gewissenhafte Richter wird die Form des Gebetes nicht ignorieren; und wenn er sich nun in der Geschwindigkeit mit der Beurtheilung desselben irrt, wird es scheinen, dass dies nicht Schuld sei, da

er doch nicht voraussehen und sich nicht vorbereiten konnte auf den Fall, dass er den Claudius im Gebete antreffen werde. Allein nur die Form des Gebetes kann ihm ja überraschend und neu sein! Schön ist es, wenn ihm dann die Gewissenhaftigkeit die schwertbewehrte Hand noch einen Augenblick zurückhält — allein desto beruhigter gibt sie ihm hierauf die Handlungsfreiheit wieder zurück. Denn diese Form, die ihn zögern machte, bedarf, damit sie etwas sei, eines Inhalts, und diesen Inhalt gerade konnte und musste Hamlet lange, lange voraussehen. Denn jene Wirkung der Kunst, die er spielen ließ, der Abscheu, mit dem sie den Mörder vor sich selber anfüllt, das Geständnis, zu dem sie ihn ohne Zureden, Drohung und Folter hintreibt — dieses freiwillige Geständnis, ohne dass ein Beichtvater, Rechtsinquisitor oder Folterknecht dabei stünde, was ist das? Es ist nur ein sichtbarer Ausdruck des tiefinnerst erwachten Gewissens, es ist Reue; und Reue ist so sehr der wahre Sinn und die Hauptsache eines Gebets, dass wenn ich einen bereuenden Menschen sehe, mir scheint, dass er betet, und wenn ich einen betenden sehe, meine Frage ist, ob er nichts zu bereuen hat. Findet darum Hamlet den Claudius im Staube, wie darf ihm zweifelhaft sein, was dies bedeutet? Nein, Richter, du musstest es kommen und werden sehen. Das ist ja deine eigene That, deine größte That, dass Claudius so daliegt, eine That, größer, als Entdeckung und Urtheilsvollzug. Es war ja dein eigener Apparat, das glorreiche Mittel der Kunst, das den Bruder- und Königsmörder zur Reue gebracht hat! Bete, Mörder, bete! Die ungeheuren Schrecken der Reue sind dein Gebet. Du stammelst jetzt kein von heiligen Sängern in altem Latein, in Trochäen, Spondäen und Strophenklang abgefasstes, mit den Wunderprivilegien der Kirche ausgestattetes Gebet; ach dein Gewissen kennt jetzt keine Freudendrommeten, keine Silberstimmen, kein Gloria, keine jauchzenden Töne. In den schauerlichen Urlauten der Verzweiflung rechnest du mit dem

ganzen Blocke der Thatsachen, mit ungeheurem Gestank und Nichtigkeit und Verwesung, mit ehernen Gesetzen und mit Wahrheiten Himmels und der Erden, und nicht dass du betest, sondern dass du bereust, interessiert den gewissenhaften Richter. Denn worauf kommt es an? Ist es möglich, dass der Himmel um eines Mörders willen unlogisch sei, dass Claudius sündig niederkniet, gereinigt kniet und sündig wieder aufsteht? Unmöglich! Ist er rein, so ist er's für alle Zeit, und dann für ewig dem Richter entzogen; ist er's später nicht, so ist er's auch jetzt nicht, und dann rasch Gericht, denn die englischen Schiffe, sie warten... Also entscheide dich, Hamlet: ist Claudius gereinigt? ohne Reue gereinigt? entgegen aller Gerechtigkeit und im Widerspruch zu der Natur durch ein unbegreifliches, unfassbares Wunder gereinigt?

Dies kann nicht sein. Ihm blieb ja stets noch alles,
Was ihn zum Mord getrieben, seine Krone,
Sein eig'ner Ehrgeiz, seine Königin!
Wird da verziehn, wo Missethat besteht?
In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann das gebeugte Knie der Missethat
Das Recht wegstoßen und eine fromme Miene
Erkauft oft das Gesetz. Nicht so dort oben!
Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung
In ihrer wahren Art!

Der Mörder sagt: „Nicht so dort oben!“ Die ewige Gerechtigkeit blickt stumm herab und ihr Sonnenauge ruht auf dem Mann, dem sie sich vertraut, und in den sie göttliche Vernunft gelegt hat. An ihm ist es Recht zu üben und Gnade, an ihn, an ihn, Mörder, richte dein flehentlich Gebet. Er ist der Vertreter des heiligsten Willens hier, vor dem kein Kunstgriff gelten, der all' dein Thun in seiner wahren Gestalt erkennen, der unterscheiden wird zwischen dem, was in dir Schein und was Wahrheit. Ja wahrlich,

er ist hoch oben über dem gemeinen Menschenschlag. Welch' ein Meisterwerk ist dieser Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen

Und doch — auch er, ja auch er ist vom Staube.

Er handelt in Leidenschaft. Nur noch einen Tag muss die Vernunft ihm dienen, nur noch einen Augenblick bleibe sie aufrecht, nur noch eine Frage stelle sich der Richter, und es muss ja vieles, und es wird ja alles wieder gut sein! Das Gebet wird ihm Geständnis sein, er wird den Claudius, und dann heroisch der Mutter zuliebe sich selber auch tödten — oder er wird, wie später beim Tode des Polonius, sagen, ich hab' es im Wahnsinn gethan, und nicht nur der Vater wird gerächt, sondern die Mutter wird auch geschont sein und von Niemandes Mund das Wort Gattenmörderin hören . . . Oder aber Hamlet ist der menschlichere, weisere Richter, und dann wird er sich sagen: Reue? Ist's wirklich Reue und trügt mich der Schein nicht?

Wohlan, Mörder, ich spreche dich an!

Zuckst du, rufst du: „Mörder! Hilfe!" dann los, mein Schwert, denn dies war nicht Reue, noch Reinigung, noch Gebet.

Bereust du aber wirklich, so fasse ich dich in deiner Reinigung und rede dir zu und entwurzele deinen Ehrgeiz und führe zur thätigen Reue dich hin. Unglücklicher, beende unser aller Leid. Was hast du davon? Du leidest ja mehr, als wir anderen. Welche Früchte trug dir die Krone? Foltern ohne Ende, Marterqualen ohne Zahl. Bist du denn König? Bist du nicht ärgst geketteter Sclave, nachschleifend die grausige Erinnerung des Ursprungs deiner Herrschaft, die tödtliche Angst nachschleifend wie eine Galeeren-

kugel am Fuß? Sag'. weißt du was Schlaf ist, was Ruhe ist, was Liebe ist, was der gemeinste aller Genüsse, was gut Essen und Trinken ist? Und wofür das alles? Ja, ja. Junker Wurm; eingefallen und mit einem Todtengräberspaten um die Kinnbacken geschlagen. Eine gewisse Reichsversammlung von feinschmeckenden Würmern wartet auf dich. So 'n Wurm ist der einzige Kaiser. Wir mästen alle anderen Creaturen, um uns zu mästen, und uns selber mästen wir für die Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte, zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist das Ende vom Liede.

Im vierten Acte, da Hamlet so spricht, wird der Mörder von Grauen geschüttelt. Er wendet sich ab und schlägt die Hände vor's Gesicht. „Ach Gott!“ ruft der Verlorne „ach Gott!“ Wird er nicht dasselbe sagen, wenn Hamlet ihn im Augenblicke seiner größten Zerknirschung, im Gebete, in seiner Reinigung anfasst? Wird er nicht die in Bruderblut getauchte Krone sich vom Haupte reißen, sie weit von sich wegwerfen und den Racheengel anfleh'n: „Thu's — jezt — gleich!“

Und Hamlet? Vielleicht thut er's, und nach den noch im christlichen Europa herrschenden Anschauungen sicherlich mit Recht. Vielleicht aber sagt er: Geh' in ein Kloster! Geh', verbirg dich in dem finstersten Winkel der Welt. Dein fluchwürdig Dasein, schlepp' es dahin durch die dir zugemessene Zeit. Unstät sei und flüchtig. Pilg're gleich dem Tannhäuser nach Rom, wand're zum heiligen Grabe, benetze mit deinen Thränen die harten kalten Steinfließen von hundert Wunderorten und lebe als ein Ausgestossener aus der Gemeinschaft der Menschen und stirb' im Jammerstand eines Brudermörders, dem eine Krone das heiße Gewissen nicht kühlen konnte, dem das Leben zur Last war und der sterbend vor den Entsetzlichkeiten des Jenseits erschaudert. Und nicht um deiner Reue willen erfährst du Gnade; es übt sie ein Sohn, dem die Ruhe seiner Mutter

heilig ist und der nicht will, dass man flüst're und errathe. Gewiss, Geist meines Vaters, du zürnst nicht darob. Das Recht, das du verkündetest, ist gütig und hold. Es wollte keine Rache an dem gefallenen Weibe, es wollte sie den Dornen ihres Gewissens überlassen — und sieh, ist es nicht dieselbe gütige Gerechtigkeit, wenn ich an dem Mörder so handle? Sieh her,

> Es ist Dänemarks königliches Bett kein Lager
> Für Blutschand' und verruchte Wollust mehr,
> Und wie ich diese That des Rechts betrieb,
> Mein Herz ist unbefleckt und mein Gemüth
> Ersann nichts gegen meine Mutter.

Das Recht hat gesiegt, die Mutter ist frei, der Thron ist rein, und zwei bessere Menschen, Hamlet und Ophelia sind's, die — Schmuck für das, was sie schmückt — das Diadem tragen, das die Hoheit des Rechtes, die Majestät der Ehre, die Reinheit der Tugend verkörpert. Sieh, Vater, ich schenkte dem Mörder das Leben, die elende Spanne Zeit, die ihm doch ärger als der Tod ist und an der der Ewigkeit nichts gelegen, das Nichts, das man Leben nennt und in die Grube legt, dass die Würmer daran nagen und wovon nichts bleibt, als Staub und Lehm, der sich im Winde verflüchtigt, und ein Schädelknochen, mit dem ein Todtengräber einst Fangball spielt. Ach, die Kirche belohnt ein Gebet mit mystischer Gnade — und ich, habe ich nicht an dem reuigen Verbrecher gerechtere Gnade geübt? Zürnst du darob, Vater? Nein, es ist unmöglich. Ich wusste es nicht besser. Meinen Hass, ich schlug ihn nieder, meine Leidenschaft ward besiegt; ich habe Recht und Reinheit geschaffen und dann gieng ich hin und verzieh . . .

Ich weiß nicht, wie sich ein von der mittelalterlichen Kirche geglaubter Geist darauf benommen hätte; ich weiß nur die Antwort des Shakespeare'schen Geistes. Und jeder Mensch weiß es und fühlt es in sich, denn das wahrlich ist

Gerechtigkeit, die jeder von uns begreift und von deren Anblick jeder im innersten Gemüthe bewegt wird, wo immer er ihr begegnet, ob auf Gemälden oder auf Denkmälern von Erz, die die Menschheit zur Erinnerung an die großen Väter ihrer Gesittung errichtet, ob auf der Bühne oder im wirklichen Leben.

So musste Hamlet handeln. Er musste bereit sein. Er musste zumindest auf ein klares Geständnis gefasst sein und dann sofort den Betenden tödten; war es aber ein wahrer sittlicher Richter, so musste er nicht nur auf Geständnis, sondern auch auf Reue gefasst sein, denn jeder Richter muss für den Fall der Reue bereit sein. Er musste den Betenden ansprechen und dann je nachdem vorgehen: dem Reuelosen ohne Bedenken sofortiger Tod, dem wirklich Bereuenden, der alles zurückgibt, um der Mutter willen Gnade. Und zwar für alle Fälle sofortiges Handeln, denn es warten die Schiffe nach England . . .

Allein er ist in Leidenschaft. Keine Vernunft, kein Richterthum mehr. Ein nächstbetheiligter, hasserfüllter, rachedürstender Mann, thut er das Ungeheuerlichste, was in seinem Falle möglich. Man meint, wenn er das Schwert in die Scheide zurückstößt, dass dies Unthätigkeit sei. Ja freilich! Merke dir's, dumme Hausfrau, wenn du die Gans nicht gleich auf den Tisch bringst, sondern sie drei Wochen lang mästest und stopfst, so bist du unthätig. Merkt es euch, ihr schwarzen und malayischen Kannibalen, ihr seid feige, zaghafte, reflectierende Grübler und Träumer, wenn ihr den eingefangenen mageren Weißen zur Fettigkeit aufmästet! . . . Aber die Neger und Malayen lachen uns aus; was weiß unsere Schulweisheit von solchen Dingen; warte nur, Europäer, bis du verspeist bist, dann magst du uns tadeln und verhöhnen. „Es brüllt um Rache das Gekrächz des Raben.“ Himmel und Erde sind von einander geschieden, die Geister des Himmels haben hier, der Geist des Menschen hat dort keine Thätigkeit, keine Macht — und der Mensch,

der kleine, nichtswürdige Mensch begnügt sich nicht mit der Gerechtigkeit hier unten und will himmlische Gerechtigkeit spielen, und disponiert über die Seele des Schuldigen über das Grab hinaus, und sagt, das Recht sei nicht befriedigt, wenn nicht der Übelthäter für aller Ewigkeiten Ewigkeit in Hölle und Verdammnis hinabsinkt! Was, Hamlet, geht dich der Himmel und die Hölle an? Lass ihnen, was ihr ist, die Seele, und du hier thu am lebendigen Menschen nach lebendiger Vernunft und lebendiger Gerechtigkeit deine Pflicht! Das allein ist deines Amtes!

Doch er hört nicht und geht.

Geht, und es wird finstere Nacht. Ein Augenblick, und es erhebt sich der Mörder, und sagt, mein Gebet hat keine zauberische Macht. Ein weiterer Augenblick und der unschuldige Polonius ist todt. Ein dritter Augenblick, und Gertrude erfährt nicht, dass sie ins Kloster muss, wird nicht zur thätigen Reue geführt — und damit ist alles, alles dahin. Der Vater? Nicht gerächt. Die Mutter? Nicht gerettet. Hamlet selbst? Mit Polonius' Tod hat er Ophelien verloren. Dreifach schuldbeladen steht er nun da und hat nicht Zeit noch Gelegenheit mehr zum Gerichte, und wie er dann aus England zurückkehrt, lässt sich das Ungeheure nicht mehr wenden. Ophelia ist im Grab, mit ihr Freude, Glück und Zukunft im Grab, es gibt gar nichts mehr, um ihn hier zu halten. Gertrude lebt an des Mörders Seite fort und wird von ihm im Jammerstand ihrer Seele, ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung, mit aller schwarzen Schuld beladen vergiftet. Rosenkranz und Güldenstern? Falsche Knechte und todt. Laërtes? Zum Mörder geworden und sterbend. Hamlet selbst? Vergiftet und dem Tode nah. Nur einer lebt noch — der furchtbare Mörder auf dem Throne. Aber auch an dem, was Claudius jetzt ist, trägst du, leidenschaftlicher Richter, die Mitschuld. Warum gabst du ihm nicht nach dem ersten Verbrechen ein Ziel, was gönntest du ihm nicht in jener Stunde die belebende Gnade oder

doch einen gnadenvollen Tod, da er vor dem gerechten Himmel in Staub sank? O Leidenschaft, o Wunderglaube ohne sittlichen Sinn und Verstand, blick' umher, welch' allgemeine und ungeheure Zerstörung du hervorrufst! Und jetzt, jetzt erst, nachdem du durch Schaden klug geworden bist, richtest du den Mörder? Ach, was nützt es dir jetzt? Du bist ja schon selber im Sterben.

Leidenschaft! Große und schreckliche Mutter! Die du deine Kinder zu Göttern heranziehst, sie mit allen Prächten des Geistes ausstattest, mit allen Kräften anfüllst, Meere ihnen statt der Gefühle ins Herz legst; die du sie mit der Einsamkeit gattest und den Vereinsamten und Verlassenen den Sieg schenkst über die Verschwörungen der verbrecherischen Macht mit dem Vorurtheil, der Dummheit und dem Sclavengeist — o, du bist auch die schreckliche Mutter, die die eigenen Kinder verzehrt. Du bist der Anfang und das Ende aller Tragödie. Dieser unermesslich potenzierte Wille, dieser zehnfach geschärfte, erobernde Verstand, dieser reißende, alles niederwerfende Thatenlauf, der ohne dich nicht gewesen wäre — wozu war er? Treibst du uns einem göttlichen Ziele zu? Hier ist es ja schon, dieses Ziel, hier, Mutter, halte still, hier entsetzliche Schleuderkraft, hab' ein Ende und stirb, und gib mich dem zurück,

> . . der mich mit solcher Denkkraft schuf,
> Vorauszuschaun und rückwärts!

Allein sie will nicht. Auf gefährlichem Steig schwebt der somnambule Verstand, und die Stimme, die ihn retten will, weckt ihn zum Absturz — eine arme Seele, die sich frei zu machen ringend, noch mehr verstrickt wird.

Ob von tragischer oder anderer Schuld — es ist einerlei, genug, die Menschen sprechen dann von Schuld. Indessen, was liegt an ihrem Urtheil, da doch die Natur, durch die er geworden, ihn liebreich als einen ihrer Guten, Großen und Reichen bezeichnet? Mit dem Feuer seiner Jugend, mit

dem Ungestüm seiner Jahre, geboren mit dem Schwert an der Seite als Sohn einer eisernen Zeit — was Wunder, dass er in einem unvergleichlich verwirrenden Leidensgeschick nicht leidenschaftslos Gericht hielt? Sokrates konnte lächeln, denn er hatte die Wahrheit, als man ihm den Tod gab; Christus konnte verzeihen, denn er hatte sie ebenfalls schon lange vorher. Hamlet aber, plötzlich aufgeschreckt, musste sie führerlos, lehrerlos, mitten in tödtlichen Leiden neu suchen, neu finden — in so kurzer Zeit! mit so gebrochenem Herzen! mit so zermartertem Gehirn! in einer Sache, da er selber Partei war! gegenüber eingelernten Vorurtheilen, die seinem Hasse so schmeichelten! Und dennoch nur Ein Gedanke, nur Ein kurzer Augenblick, da die Vernunft nicht ihre Pflicht that — und ist er darum schuldig? Beklaget, was er in tragischer Leidenschaft Furchtbares verursacht hat. doch nennt ihn nicht schuldig. Sittlich, schön und groß war sein Leben, unermesslich befreiend und groß, was er aus sich an Freiheit geschöpft hat. Er belebte eine starr gewordene Moral, erübte heroische Tugenden, erfüllte Pflichten und wahrte die ewigen Rechte heldisch entschlossen, mit Aufopferung seiner selbst. Er enthüllte das Wunder der Kunst. er liebte die Wahrheit und hasste den Schein, er zündete ein ungeheures Feuer an, die ungeheure Sonne der Vernunft. Er zerbrach den Wunderglauben, grenzte Himmel und Erde ab und gab dem befreiten Menschen ein Streben, das seit der englischen Reformationszeit nicht mehr erloschen ist, das heiße Streben, dass endlich durch Menschen und für Menschen Gerechtigkeit werde. Die Entschlossenheit des Mannes, die Melancholie des großen Herzens, der Wahrheitstrieb des Denkers, sie waren sein, und in jedem Augenblicke arbeitete er mit allen seinen Kräften: sah die Dinge, woher sie kamen, sah das Ziel, wohin sie führten, erkannte das Gesetz ihrer Entwicklung und warf sich muthig in ihren Strom. Die Wogen theilend schoss er vorwärts, zwischen den Zähnen

das nackte Schwert, und mitten in schäumender Brandung kreisten unsterbliche Freiheitsgedanken durch sein Haupt. So war er; und wenn ihn einmal, ein einzigesmal die Kräfte verließen, ist er darum schuldig? Dieser Prometheide schuldig? O großer Gefangener vom Kaukasus, der du das Feuer vom Himmel stahlst und dessen echter Sohn Hamlet ist, sie suchen bei euch nicht nach Tragik, sondern nach einem Verschulden!

O heilige Mutter, o Äther, des all-
heilspendenden Lichtes allheilige Bahn,
Seht, welches Unrecht ich leide!

XVIII. Plan und Einheit im „Hamlet."

Folgendes ist der Plan des Gedichtes: Es handelt sich um die Entdeckung und Bestrafung eines Mordes. Die Aufdeckung ist schwer, denn das Verbrechen wurde im tiefsten Geheimnis, ohne Zurücklassung welcher Spur begangen: die Bestrafung ist schwer, denn es hängt das Leben und die Ehre der Mutter daran. Bei der Aufdeckung hat sich Hamlet zwischen Wunderglauben und Vernunft zu entscheiden; bei der Bestrafung zwischen Untergang der Mutter und Untergang seiner selbst. Er entscheidet sich dort frei für die Vernunft, hier sittlich für die Aufopferung seiner selbst. Es scheint dort, dass es keinen natürlichen Beweis gibt, es scheint hier, dass es keinen Ausweg als Selbstmord gibt — doch Beweis und Rettung, zwei Blumen auf einem Stengel, wachsen beide aus dem Mittel der tragischen Kunst. Unter dem Eindruck der Kunst gesteht Claudius, er bereut unter dem Eindruck der Kunst, und sowie das Geständnis sagt, dass er schuldig, sagt die Reue, dass er gnadenwürdig sei. Beide Stimmen fließen zusammen in der Einen Stimme des Gebets, das so ein Janusgesicht erhält, Geständnis von der einen, Reue von der anderen Seite.

Pflicht: Gerechtigkeit.

Gerechter heroischer Hass: Tödte ihn und dann dich selbst.

Gerechte heroische Milde: Lass ihn am Leben und lebe selbst glücklich fort; damit dies aber möglich sei, vollende, was die Kunst begonnen hat, führe den Mörder vom Reuegefühl zur thätigen Reue empor — schick' ihn ins Kloster.

Pflichtverletzung, Ungerechtigkeit, ungerechter leidenschaftlicher Hass: weder tödten, noch begnadigen, sondern später schrecklicher tödten.

Leidenschaft. Der unthätig scheint, handelt furchtbar; der den Schein besiegt hat, lässt sich täuschen; der das Wunder aboliert hat, glaubt an Wunder; der die Kunst gerufen hat, ist blind für ihre Wirkung; der Vernunft hat, ist unvernünftig; der Gewissen hat, glaubt dem Worte; der Gerechtigkeit bis ins Jenseits üben will, verletzt Gerechtigkeit auf Erden; der nicht Gnade kennt, ist nicht gerecht.

Nothwendige Folgen:

Vater nicht gerächt, Mutter nicht geschont, Mutter beim Mörder geblieben, Mutter vergiftet — Claudius nicht gerichtet, Polonius todt, Ophelia wahnsinnig, Ophelia getödtet; und zum Schlusse doch Gerechtigkeit, aber mit Untergang deiner selbst.

Ungemein klare Disposition des ganzen Stoffs. 1. Act Anzeige; 2. Act Nachspürung; 3. Act Beweis; 4. Act gezwungene Unthätigkeit; 5. Act Urtheilsvollzug. — 1. Act Ruf zum Handeln, 2. Act Hamlet darf nicht handeln, 3. Act Hamlet will nicht handeln, 4. Act Hamlet kann nicht handeln, 5. Act Hamlet muss handeln.

Große Forderung des Stücks: Gerechtigkeit, und zwar rasche Gerechtigkeit. Weh' dem, der Aufschub des Rechtes verschuldet. Ihre Sprüche sind Nothwendigkeiten, und Nothwendiges muss man gleich thun. Ungeheurer Tiefsinn des Dichters: im Beginn des Stückes spricht der Mörder den kategorischen Imperativ aus, zu Ende des Lebensspieles

geht dem unglücklichen Richter der Witz auf. „Wovon man weiß, es muss sein, was gewöhnlich, wie das Gemeinste, das die Sinne rührt, weswegen das aufschieben? Geschieht es jetzt nicht, so geschieht es in Zukunft, geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt, geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft — in Bereitschaft sein ist Alles. Für alle Fälle bereit sein, heißt in allen Fällen gerecht sein. So sind die Leitmotive des Stückes zugleich Weltmotive und Charaktermotive, Forderungen im Interesse des Ganzen, Forderungen an den Charakter des einzelnen Menschen. Gruppiert man sie, so hat man den größten Freiheitsgesang — Friedensgesang und Schlachtenlied zugleich. Sparsam in Phrasen und Worten hat ihn Shakespeare gesungen, reich mit Blut haben nun drei Jahrhunderte jedes einzelne seiner Worte zur Wahrheit zu machen sich bemüht. Sapere aude! Wenn die Vernunft sagt, dies muss so sein, dann habe auch Vernunft, deine Leidenschaft zu bezähmen und dich für alle Fälle zu bereiten, damit du unbeirrt durch gegnerischen irdischen und himmlischen Schein, im Augenblick thuest, was sein muss — sonst entflieht dir der kostbare Augenblick und du weißt nicht, ob der nächste noch dein ist. Sapere aude! Vernunft ist Freiheit, Sittlichkeit und Gerechtigkeit. Sapere aude! Vernunft ist allgemeines und persönliches Glück.

Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

— — — — — — —

Dies ist der Plan, dies die Grundgedanken im „Hamlet."

Ein letzter schweigender Abschiedsblick aber dem großen Genius des Dichters. Noch wagen wir es nicht, ein Urtheil über den ganzen Shakespeare abzugeben; noch können wir nur mit liebevollen Ahnungen und mit mehr nicht, zu

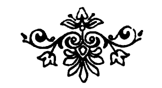
seiner ungeheuren Künstlerschaft emporsehn. Verschlossene Bücher sind uns verschiedene seiner Werke, bis nicht die kritische Thätigkeit vor allem Anderen auf die Bloßlegung ihrer Handlungen sich gerichtet, und darum bleibt unser Urtheil jetzt strenge auf einen Bruchtheil seines Geistes, auf „Hamlet" beschränkt. Hier sahen wir endlich, wie aus der Betrachtung der Handlung die Einsicht in den Charakter so einfach als mühelos hervorsprießt; ja von selbst enthüllte sich uns, was wir doch nicht suchen gewollt, das blühende Leben der Charaktere mit ihrem Lachen und Weinen, mit ihrem Reden und Stammeln und Schweigen, mit ihrem Mienenspiel, ihren Gesten, ihrer Bewegung, mit Verstandes- und Gemüthskräften und Affecten, mit Erregungsfähigkeit und Beweggründen und Zielen — mit allen inneren Ursachen ihrer Größe und Kleinheit, mit allen inneren Gründen ihres Flugs und ihres Falls. Gewiss, die Handlung ist im Drama das Erste.

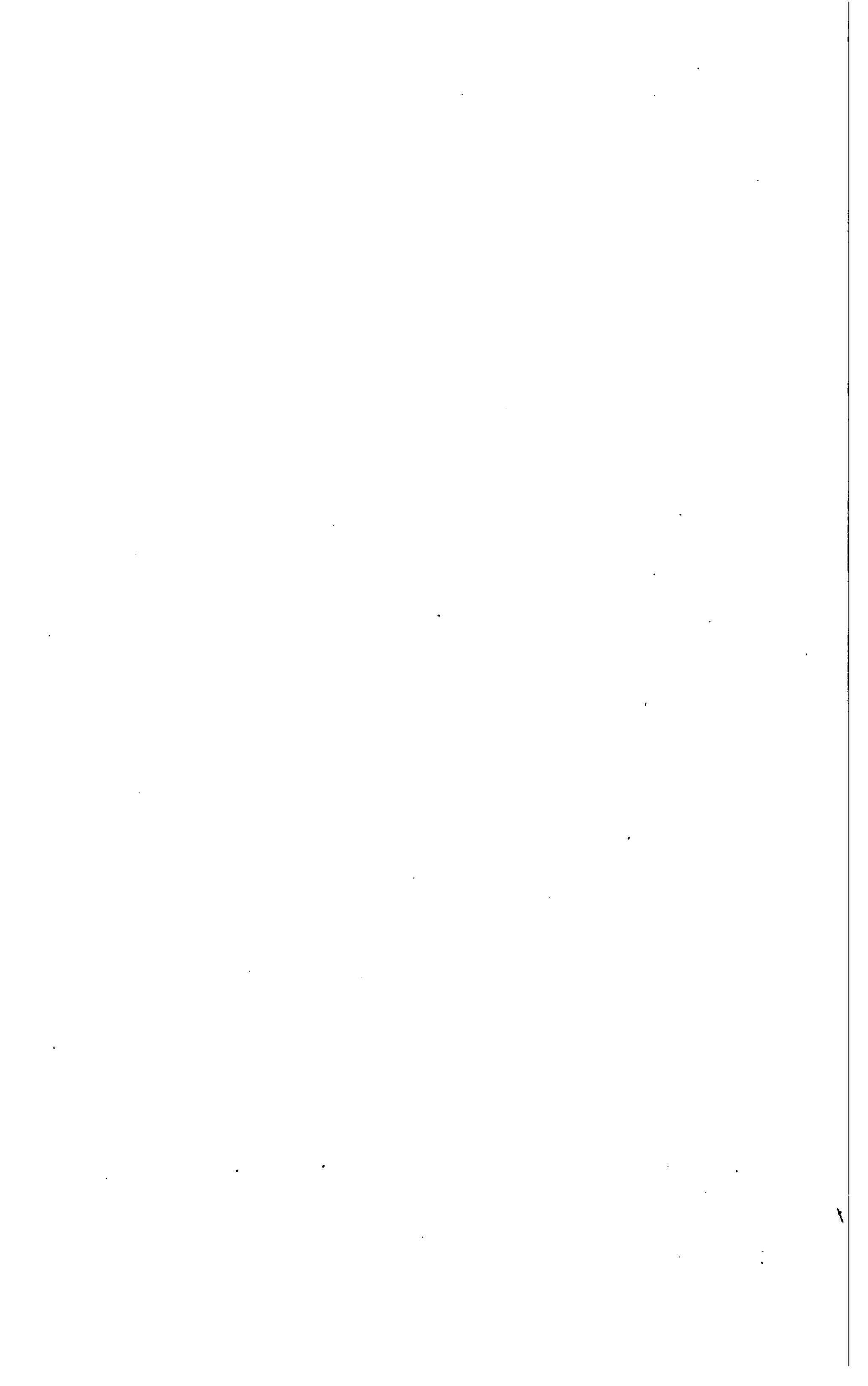
Hat nun aber dieses Buch über seinen nächsten Zweck hinaus dem freundlichen Leser noch weitere Anregung zum Nachdenken geboten, so muss ich wünschen, dass es in ihm die Einsicht befestigt haben möge, dass dramatische Kunst Kunst ist, und dass es nicht angeht, eines ihrer Werke als Stück Philosophie zu tractieren. Lasset nur den Dichter Dichter sein! So ist er am reichsten! So trägt er in den Falten seines Mantels etwas, wovon Philosophie nur ein Theil ist: die ganze Fülle des Lebens! Shakespeare ist Dichter, und der Dichter ist Künstler, und die Schöpferkraft der Kunst zu suchen, das allein ist des Erklärers Pflicht. Ist es nicht traurig, dass das junge Kritikergeschlecht noch immer die alten steinigen Wege zieht und so gar nicht Otto Ludwigs gedenken will, des einzigen Deutschen, dem der Künstler Künstler ist, des einzigen, der uns in Shakespeares Zauberwerkstatt führt, damit wir das Werden der Elemente belauschen und wissen, wie Großes und Kleines und Kleinstes wird, und wie das Genie Materie und Seele,

Majestät und Anmuth, Aufruhr und Wellenspiel, Lawinen und Blütenschnee, leidenschaftliche Bewegung und köstlichste Ruhe hervorbringt — ja, wie es das unsägliche Wunder der Kunst hervorbringt, dass wir in Schmerzen mitweinen, und dass doch der Schmerz uns beglückt. Und ferner wünsche ich, dass dieses Buch beigetragen haben möge zur Befestigung der Einsicht, dass ein Drama nicht aus Versen und Worten besteht. Nicht aus solchem Materiale, sondern aus dem ganzen Blocke der Thatsachen, Handlungen und Menschen baut der Dramatiker sein Werk auf. Längst hätte es kein Hamletproblem gegeben, wenn die Kritik sich bemüht hätte, ein wenig auch mit den vom Dichter geschaffenen thatsächlichen Voraussetzungen und mit dem schrittweise mehr sich verändernden, immer neu sich gestaltenden Thatsachenbilde zu rechnen. Und nachdem endlich Karl Werder im Jahre 1874 den ersten dankenswerten Versuch hiezu gemacht hatte, ist es nicht traurig, dass er allein blieb und dass wir Jüngeren dem Compass nicht folgten, den er uns in die Hand gab? Ich darf nun wohl aber auch der Einflüsse gedenken, die mich für meine Person und gerade bei dieser Arbeit am frühesten, am stetigsten und am lebendigsten beherrschten. Ich danke hier meinem Freunde, dem neuen Dramaturgen des Breslauer Schauspielhauses, Dr. Theodor Loewe. Er war mein Lehrer in Dingen der Kunst. Er gab dem Unerfahrenen Richtung und Halt, dem Strebenden die Ziele wieder, wenn er sie im Dickicht aus den Augen verlor, dem Zweifelnden gab er oft die Gründe der sicheren Entscheidung.

Und endlich jene Schule, die die Kritik niemals hätte unbefragt lassen sollen — suchen wir diese beste Schule wieder auf, die Bühne. Was hilft es, die Augen vor der Wahrheit zu verschließen? Wir Shakespeare-Kritiker müssen uns neu erziehen. Wir sind sehr phantasiearm geworden; das geistige Auge dient uns nicht mehr, das doch das wichtigste Organ unseres Berufs ist. Wir lesen so, dass

uns das Lesen offenbar nicht den blässesten Widerschein des Lebendigen einträgt. Der Schachspieler, der blind spielt, sieht seine vielen Felder und mannigfaltigen Figuren plastisch, aufs genaueste vor sich — wir sehen nicht einmal einen Ort und nicht einmal eine Gestalt lebendig. Wir sehen nicht ihre Haltung, ihre Bewegung, ihren Blick; ja, um es rund herauszusagen, selbst die Reden, die doch das gedruckte Buch schwarz auf weiß enthält, klingen uns nicht mit lebendigen Stimmen in den Ohren. Kurz, für uns ist ein Drama ein todtes Buch — todte Schriftzeichen, die sich zu Wortbildern, todte Worte, die sich zu Gedankenbildern summieren. Nun denn, gewinnen wir uns nach so vielen verhängnisvollen Irrungen das Gefühl der Lebendigkeit des Dramas zurück, und der Schauspieler sei es, von dem wir sie lernen. Fort aus der Studierstube ins Theater hinein! Dort dociert man nicht, streitet man nicht, bereichert man unser antiquarisches Wissen auch nicht; dort lernt das körperliche Auge, was das geistige in seiner Ohnmacht nicht sah — das Stück Leben, das Shakespeare gedichtet. Es war ein Schauspieler und Bücherschreiber, der im „Hamlet“ die beiden Künste verherrlichte, und siehe, im Buche umschwebt uns Shakespeares Schatten geheimnisvoll groß und schön, doch auf der Bühne ist er ewig jung und lebendig.



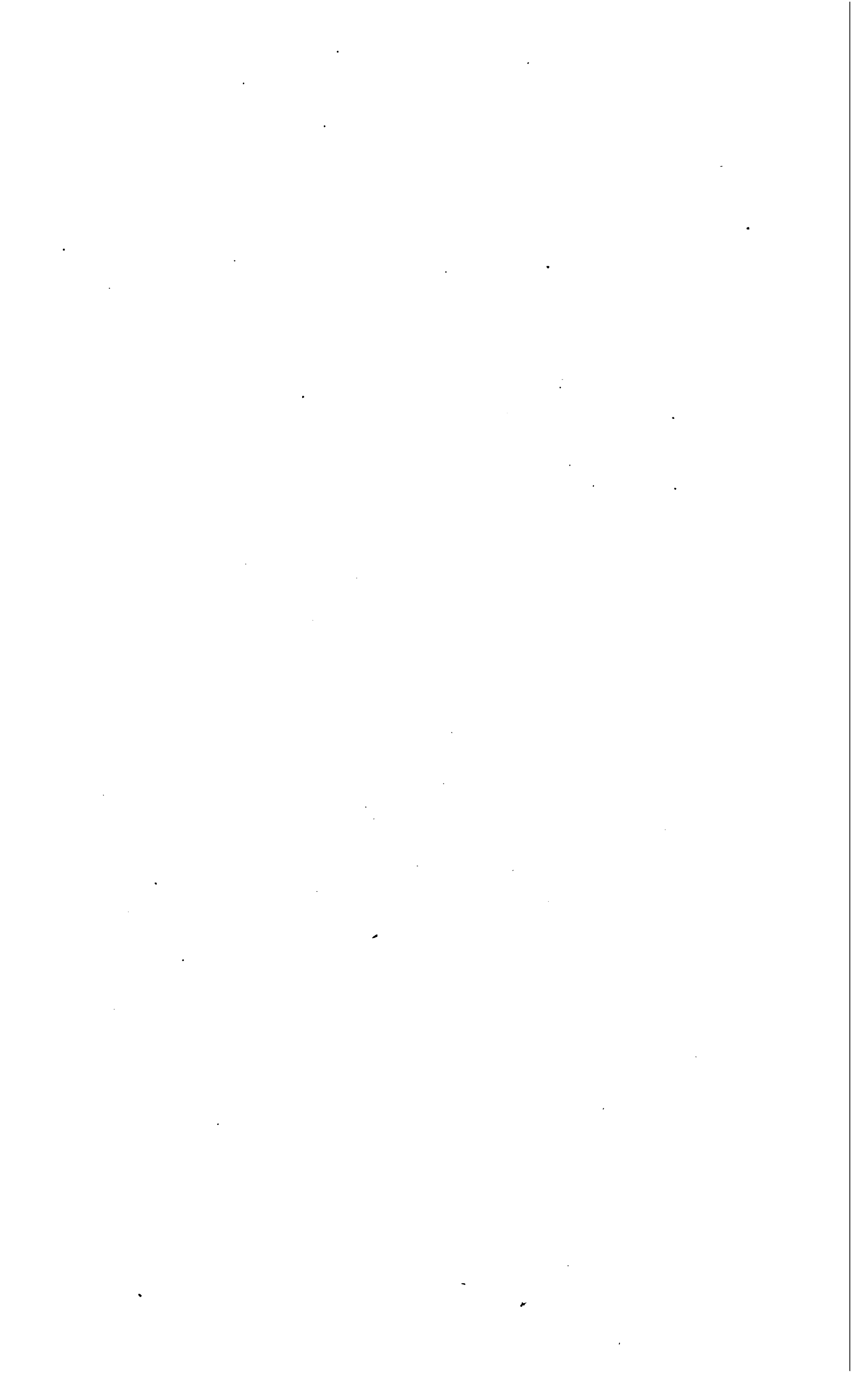


Shakespeare'sche Probleme.

Neue Folge.

Von

Adolf Gelber.



Shakespeare'sche Probleme.

Neue Folge.

Troïlus und Cressida.

Bearbeitet und mit einem erklärenden Vorwort versehen

von

Adolf Gelber.



Wien,
Verlag von Carl Konegen.
1898.

Dem

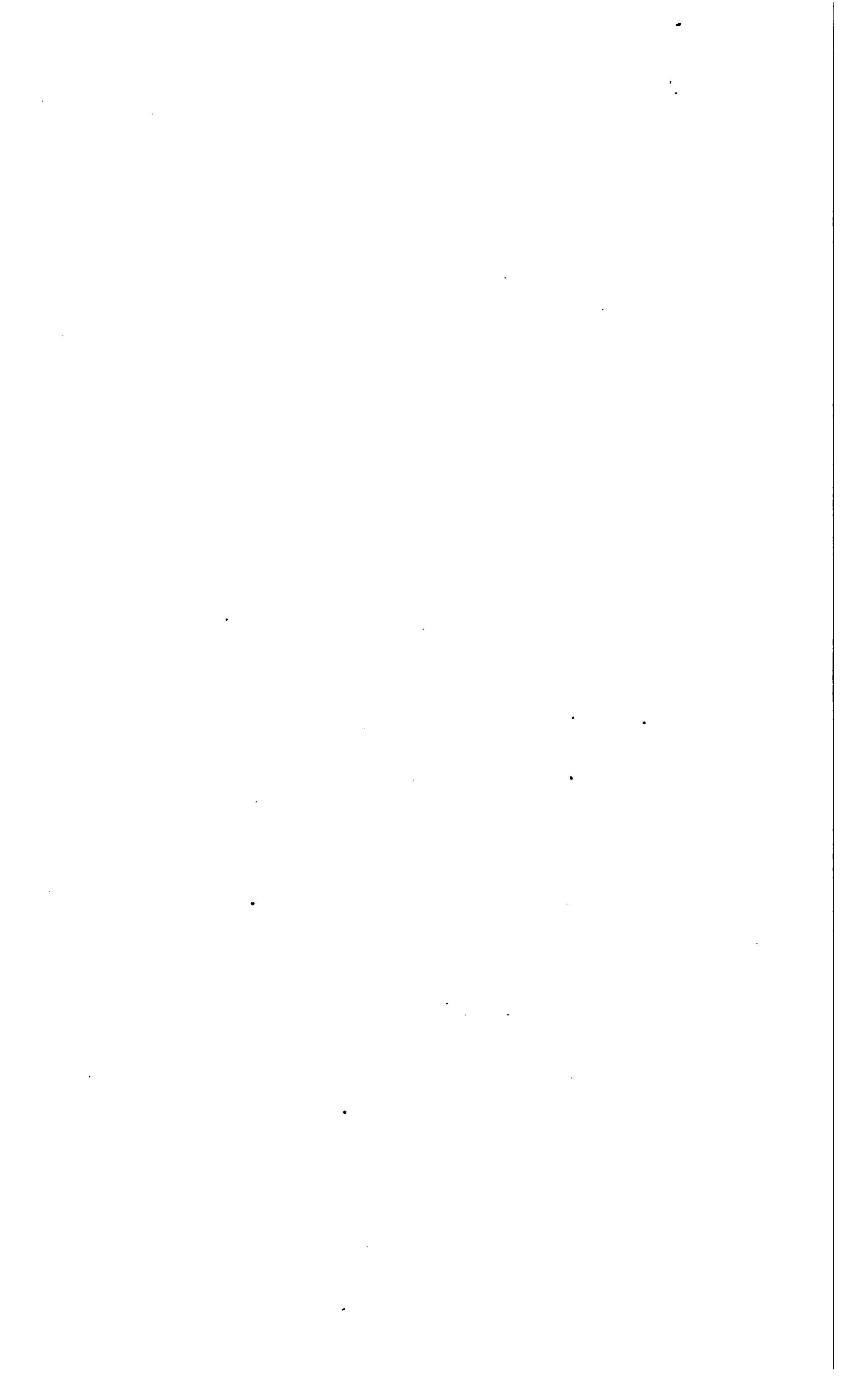
treuen Wahrer edler, künstlerischer Gesinnung,

Meister

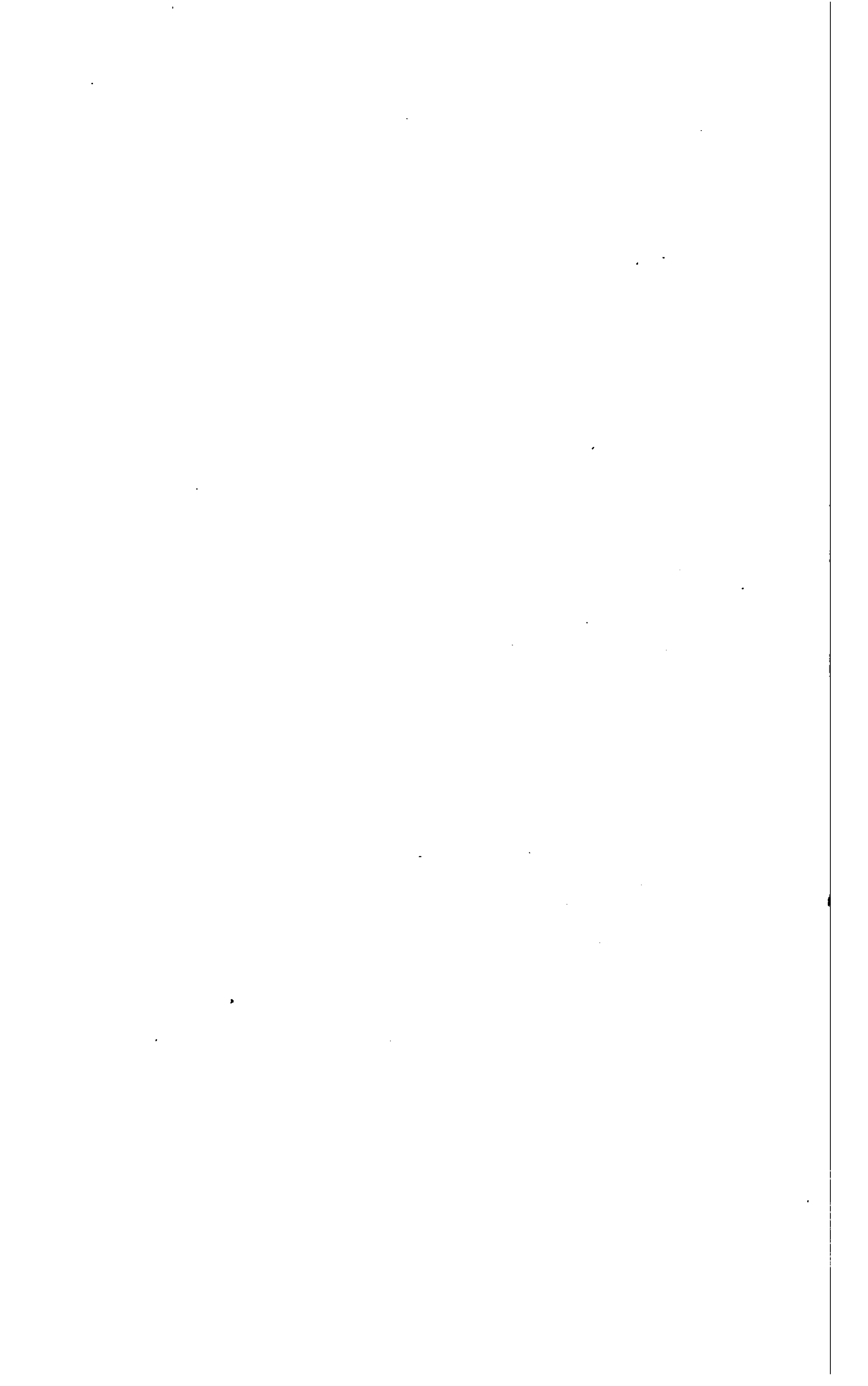
Joseph Lewinsky

in Verehrung zugeeignet

vom Verfasser.



Inhaltsverzeichnis.



Vorwort.

I. Das Ethos bei Shakespeare und Homer.

Wozu künsteln und es in erheuchelter Überobjectivität noch verhehlen? Indem ich daran schreite, dieses Buch der Öffentlichkeit zu übergeben, soll der Leser keinen Augenblick im Zweifel darüber sein, dass für mich „Troïlus und Cressida“ eines der gewaltigsten Erzeugnisse der Weltliteratur ist, und dass ich kein beschämenderes Zeugnis für unsere Dramenfremdheit kenne, als eben das Schicksal dieses erhabenen Gedichtes, das noch heute, an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, Gebildeten und Ungebildeten gleich unbekannt ist. Ja, die große Menge erinnert sich kaum seines Namens, vielen Shakespeare-Beflissenen sind ohne Vorbereitung nicht einmal die Rudimente der Handlung gegenwärtig, und alle nennen das Gedicht eine wüste Verirrung des Dichters, ein abschreckendes Denkmal seines zuweilen wilden und ungenießbaren Geistes. Alle sprechen sie so, ohne Einschränkung, von dem ersten, der bei uns über „Troïlus“ schrieb, bis auf den jüngsten, denn auch in dem letzten großen Fachwerke, das uns der Büchermarkt gebracht hat, in Brandes' „Shakespeare“, finden wir auseinandergesetzt, dass „Troïlus“ unseren theuersten Kunstglauben roh beleidigt und uns darum immer abstoßen muss. Mit dem Ingrimm eines Puritaners, sagt Brandes, habe der Engländer den homerischen Stoff misshandelt, aus unauslöschlicher Abneigung gegen den Griechen, für den ihm das Organ fehlte, den Stoff zerschlagen und verzerrt. Nun, mich für meine Person drängte es beim Anhören solcher Todesurtheile zur immer neuen Überschau über das Wissen und die Einsichten, die der Shakespear'sche

Geist umfasste, und wenn ich mich erinnerte, wie selbst das Entlegenste ihm immer nahe war, konnte ich es nicht begreifen, dass gerade die lichteste und durchsichtigste aller Schönheiten ihm fremd und antipathisch gewesen sein soll. Und ruhig sage ich es: es ergieng diesem Werke noch schlimmer als den manchen anderen Hervorbringungen des Dichters, die, um mit Herder zu sprechen, nach Willkür entschuldigt, nach Willkür verleumdet worden sind. Von blinden Richtern auf das grausamste misshandelt, hat es bisher niemanden gefunden, der an seine Schönheit geglaubt und es in seiner Reinheit wiederhergestellt hat. Indem ich mich nun aber nach meinen bescheidenen Kräften dieser Aufgabe unterfange, kann ich es leider nicht verhindern, dass der Leser zuweilen in dem Gestrüpp der vielen sich ergebenden Detailfragen unmuthig wird. Denn was bleibt übrig, als alles, mag es auch fürs erste unwichtig scheinen, auf das schärfste zu controlieren, da hier im versteckteſten Winkel oft der tödlichste Irrthum nistet und frisst. Denn nicht einmal in der Hamlet-Frage ist alles, vom Kleinsten bis zum Größten hinauf, in solchem Maße ein Opfer der Entstellung und der Missverständnisse geworden; kein literarisches Gebilde ward unter einer solchen Kruste wüster Irrthümer, beleidigender Leichtfertigkeiten, unsinniger Annahmen und Widersprüche begraben, wie dieses große, keinem Meisterwerke der Literatur an Gewalt nachstehende Gedicht. Und wenn der Leser es dereinst bewundern lernt, dann wird er mit mir den Stand der Geister beklagen, die das Mächtige so fürchterlich entstellten, dass zu seiner lichten Auferstehungsfeier die Arbeit eines Kritikers nothwendig ward.

Und nun noch ein Wort zur Vorbemerkung. Ich habe zu gewärtigen, dass man aus der Hand der ernsten Erwägung keinen Beweis wird annehmen wollen, denn man liebt bei uns zu Lande die Sprache des Verstandes nicht. Ja, ruft man den Kunstverstand an, der nicht bloß unsicheren Gefühlen nachgibt, sondern zu den Potenzen des Künstlers auch eine starke und verständige Logik rechnet, die erkannt werden muss

und in deren Vorhandensein eine der größten und nützlichsten Schönheiten des Werkes gelegen ist, dann wird man leichtlich zu den Tüftlern, zu den Meistern des „Reim' dich oder ich friss dich" geworfen, obzwar ja ohne diesen, an das Zweckvolle glaubenden und selbst logisch vorgehenden Verstand Winkelmann, Lessing und Herder heute nichts wären als in vergessenen Gräbern modernde Utilitäten, und die deutsche Kritik kahl stünde, wie sie es vorher war.

Wenden wir uns nun zur Sache selbst, so begegnen wir gleich beim ersten Schritte einer Schlussfolgerung, die wohl einem Advocaten anstünde, dem jeder Grund willkommen ist, wenn er nur rasch seinen Dienst thut, die jedoch in einer, der Wahrheit zustrebenden Untersuchung sicherlich durchaus unstatthaft ist. Nämlich, wir pflegen, wie man weiß, mit frohem Staunen von der Wahrheit zu sprechen, mit der Schiller die Schweiz geschildert hat, ohne selbst dort gewesen zu sein; ebenso scheint es uns groß, aber nicht unbegreiflich, dass Goethe, ohne Kenntnis einer orientalischen Sprache, doch die tiefste Anschauung der östlichen Welt besaß. Braucht es noch anderer Beispiele? Nein, diese Dinge pflegt man unter vernünftigen Menschen nicht mehr weitläufig zu erörtern; Victor Hugo schrieb seine Morgenländischen Dichtungen, Flaubert seine Carthagische Salambo, Byron seine Hebräischen Melodien ohne vorhergegangenen Cursus des arabischen, carthagischen, hebräischen Idioms, und die Tiziane schwelgten in der Welt der Antike ohne Ausarbeitung griechischer Compositionen, auf welche ein Schulmeister sein Vorzüglich schrieb. Was brauchte es dessen? Sie begriffen den fremden Geist, auch wenn der Schrein der Sprache ihnen verschlossen war, in dem er uranfänglich lebte; denn ahnungsvoll-überlegene Geister haben es in ihrer Macht, aus Theilen das Ganze, aus Andeutungen einen großen Zusammenhang zu errathen und, auf die Natur der Dinge sehend, die Geschichte unseres Geschlechtes zu entziffern, auch wenn dieselbe in einer fremden Sprache niedergeschrieben ist.

Dies wissen wir alle genau, und darum geschieht es ja, dass wir Deutsche in unseren Schriften fast regelmäßig die mit ihrem Bücherstaub prunkenden Wagners verhöhnen und uns über die hochmüthigen Jonsons lustig machen, denen Shakespeare so wenig ist, weil er in den alten Sprachen minder bewandert war. Und ist davon die Rede, dann fragen wir, ob nicht Shakespeare jene blendenden Historien schuf, in denen mehr des italienischen Incarnates glüht, als in jedem Italiener, und ob nicht seine Caesaren römischer sind, als Jonsons Sejanus, trotzdem er das Lateinische minder verstand. Nun, und nach alledem, wie sind wir ungeheuer vergesslich, wie überkömmt uns plötzlich wieder der Bildungshochmuth, sobald es um „Troïlus und Cressida" geht! Denn da werden wir anderen Sinnes, erinnern uns, dass wir Gymnasiasten gewesen, und rufen, dass der alles Gewesene sattsam durchdringende Blick mit einemmale matt ward, und dass Shakespeare den Homer nicht begreifen konnte, weil er das Griechische nicht verstand. Und zwar sagt man dies, als ob er von dem Griechenthum hermetisch abgeschlossen gewesen wäre; und war dem etwa wirklich der Fall? Keineswegs; er hatte Mittler mit dem hellenischen Wesen, der ganze Kreis, in dem er sich bewegte, war mit der Antike vertraut. In Raleighs und Southamptons, in Pembrokes, Jonsons und Chapmans Gesellschaft drehten sich die Gespräche noch um anderes als um Modeangelegenheiten, man zergliederte die Alten, äußerte Missfallen und Beifall, betrachtete die Vermählung von Stoff und Form, und zog aus der Vergangenheit der Kunst wie der Menschen Lehren für ihre Gegenwart. Und saß einer dabei, der aufmerksam hinhorchte, so nahm er die Vorstellung der alten schönen Welt in sich auf, ob auch sein Mund der alten Sprache unkundig war. Und diesem Kreise war Shakespeare nicht fremd; wisst ihr es nicht? In euren Shakespeare-Jahrbüchern habt ihr ja zu Hunderten Beweise hiefür gesammelt und gesichtet. Ja, namentlich mit dem für das Alterthum begeisterten Jonson stand er trotz der angeblichen Rivalität

im innigsten Verkehr, und wenn man Jonsons Urtheile über ihn liest, weiß man nicht, worüber man sich mehr wundern soll: über die Verwegenheit, welche den Ausdruck einer edlen und wohlabgewogenen Liebe dreist entstellt und für Tadel ausgibt, oder über die Leichtgläubigkeit, welche eine solche Entstellung blank acceptiert, ohne sich zu fragen, ob denn der eine große Mann auch wirklich den andern so schmählich verkleinern konnte? Und was das Verhältnis zum Homer-Übersetzer Chapman betrifft, so erzählt man uns, dass dieser vom Grafen Pembroke bevorzugt wurde — zur tiefsten Erbitterung Shakespeares. Aber wenn dies der Fall war, hatte der Dichter darum Chapmans Übersetzung nicht gelesen, und wenn er sie las, sollte er so klein und engherzig gewesen sein, den Hass gegen den Übersetzer auch auf Homer zu übertragen, so dass er also die paar Gesänge der Ilias zu keinem anderen Zwecke gelesen hätte, als um ausfindig zu machen, was sich in ihnen carikieren ließ? O Niedrigkeit, man glaubt nur mehr an dich! Von Bileam, der zu fluchen kam, lehrt man, dass sich ihm die Worte im Munde in Segen verkehrten, von dem größten Genius aber glaubt man, er habe aus Neid und Wuth gegen Chapman alles trüb und wüst gesehen, und sein Herz, das überall das Große ahnte, habe eines der wertvollsten Monumente der Menschheit aus solch einem Grunde mit Gift bespien! Nein, hier sind Unmöglichkeiten. Wenn Shakespeare rivalisiert, sucht er ein besseres Werk zu schreiben, und wenn er etwas lächerlich machen will, thut er es kurz ab, nicht in langen fünf Acten. Überhaupt aber, mit welchem Rechte behauptet man, dass er gegen Chapman so hasserfüllt war? Gibt es doch aus der Shakespeare'schen Zeit keine Zeile, kein Wort, das diese Annahme rechtfertigen würde; und frägt man, wie denn eine so ganz und gar willkürliche Vermuthung gewagt werden kann, so ist zu antworten: Freund, das ist ja das alte Mittel der Shakespeare-Literatur, so oft sie in ihren Schlüssen zu einer Unbegreiflichkeit gelangt und nun nach Erklärungen für dieselbe sucht; das ist ja ihr altes Hausmittel,

die letzte Zuflucht ihrer irregegangenen Logik, die Hypothese! Denn man fühlt es doch ganz gut, dass ein Brudergenius für den andern unmöglich so blind gewesen sein kann, und es bleibt also nichts übrig, als die vermeintliche Zerrarbeit aus einem häſslichen persönlichen Motiv zu erklären; und da es zu lächerlich wäre, zu sagen, dass Shakespeare von persönlichem Hass gegen Homer erfüllt gewesen sei, darum herbei mit der Hypothese, dass es der Übersetzer war, den er bitterlich hasste, und dem zum Tort er gleich den ganzen Homer mit verunehrte! Nun denn, wir für unsere Person können diesen Weg nicht gehen. Wir erinnern uns, dass sich in Chapmans Werken zuweilen vortreffliche Schönheiten fanden, und vielleicht ertönte mehr als einmal von Shakespeares Bühne herab die edle Majestät des sterbenden Bussy d'Ambois, oder der schöne Segensspruch, den Chapmans Heinrich IV. über seinen Sohn, den jungen Dauphin von Frankreich, sprach:

Mag deine
Geburt wie die des Halcyonen sein,
Dass am Gestad die Meerflut ruhig werde
Und immerdar des Krieges Auge schlafe,
Das von den frühern Metzeleien müd' ward,
Als toll und schuldbefleckt der Adel sich
Mit Adel würgte, als der nackte Kaufmann
Verfolgt ward, weil man Beute bei ihm suchte,
Als selbst die ärmsten Bauern schlechte Diebe
Durch ihre bleiche Magerkeit erschreckten,
Da nichts von ihnen blieb, als das Gerippe,
Mit Luft gefüllt . . .

Diesen zuweilen kraftvollen und genialen Dichter kannte Shakespeare persönlich, und als er nun die Übersetzung der ersten Gesänge der Ilias las, ist es denkbar, dass er nicht den Drang besessen haben sollte, sich über den weiteren Verlauf des großartigen Epos zu unterrichten? Und gerne spielt unsere Phantasie mit der Vorstellung, wie der große Mann zu gelegener Stunde nach Mantel und Barett griff und, den Stab in der

Hand, durch die Straßen der nebeligen Stadt zu Chapmans Wohnung hinpilgerte; oder wie Chapman ihn in seiner alten, braungetäfelten, mit kleinen Fensterchen versehenen Wohnstube aufsuchte, und in freiem Gespräch von den Schicksalen und Leiden, von den Gesinnungen und Charakteren, von dem Siegesjubel und der Todtenklage erzählte, die man aus der Ilias kennt.

Ich unterscheide mich also durchaus von der Kritik. Gervinus und Hertzberg zweifeln ja sogar, ob Shakespeare auch nur die homerische Schilderung vom Fall und der Schleifung Hektors gekannt hat, und alle klagen, dass von homerischen Handlungselementen so wenig im Drama zu finden sei. Ist dies wahr? Nimmermehr! In Überfülle nahm Shakespeare die Bausteine herüber, und zwar nicht bloß große Züge, die selbst dem flüchtigen Leser nicht entgehen, sondern Tiefverstecktes, mit dem man nur nach sorgfältigem Studium vertraut ist. So den im ersten Act so kurz erwähnten Kampf zwischen Paris und Menelaus, so, dass der letztere verwundet wird, und dass sie einander später, fünfter Act, noch einmal im unentschiedenen Kampfe begegnen. Homerisch ist die erste Besiegung Hektors durch Ajax, erster Act, zweite Scene, homerisch, dass Hektor dann schamerfüllt die Griechen fordert, homerisch dass wieder Ajax im Wege des Loses ihm entgegengestellt und dass der Kampf neuerlich als unentschieden abgebrochen wird — nicht auf Antrag des Griechen, sondern auf Hektors Antrag! Ganz homerisch ist also die daraus sich ergebende stille Conclusion, was denn bei Achilles' Wiedererscheinen im Felde geschehen wird, wenn Hektor schon dem Ajax nicht obzusiegen vermochte; und ebenso homerisch ist es, dass es in diesen Duellen nicht, wie bei Paris und Menelaus, um Helena, sondern um die Kriegsehre geht, so dass also der troïsche Führer nicht, um den Krieg zu entscheiden, seine Haut zu Markte trägt, sondern aus specifisch soldatischer Gesinnung, um nicht der Schwächere genannt zu werden, und aus bloßer Freude am Kampfe. Doch wir wollen hier noch gar nicht die innerste Seele des Stückes in

den Kreis der Betrachtung ziehen, sondern das bloß Stoffliche, die Ingredienzien, die Shakespeare der Ilias entnahm, erwähnen. Da wandern Helena und Hekuba auf das skaïsche Thor, wie bei Homer; Pandarus nennt die troïschen Führer wie Helena die griechischen bei Homer; Berathung der Griechen im ersten Acte, II. Gesang der Ilias; troïsche Berathung im zweiten Acte, VII. Gesang des homerischen Gedichtes; und wie in diesem Gesang, documentiert Diomed bei Shakespeare im vierten Acte, dass Hellas sich jetzt nicht mehr mit der Rückgewinnung Helenas begnügt — was ist ihnen noch der Schönheitstraum, das mit Blut besudelte Weib nach dem jahrelangen, furchtbaren Krieg? Jetzt begehren sie Höheres, Ilion selbst müssen sie stürzen und vernichten. Aber Achill schlägt sich nicht, und das freilich aus einem andern Grund, als in der Ilias, er ist unthätig, nicht aus Zorn gegen Agamemnon, sondern aus Liebe zu einer Troërin; und — in Paranthese — ist dies absolut häslich und unverständlich, und liegt darin eine solche Entstellung des Achillescharakters, dass man von Revolte gegen Homer sprechen muss? Hört man auf, Held zu sein, wenn man liebt, und träumte nicht auch der Held der Ilias von einem geliebten Weib und dem stillen Glück an ihrer Seite? Und wenn er bei Homer aus Zorn gegen Einen das ganze Volk im Stiche lässt und beim Unglück desselben frohlockt, ist dies herrlicher, als wenn in ihm das Gefühl nimmer entschlummert, dass sein Volk leidet, und dass seine Liebe Schuld an diesen Leiden trägt? Doch noch ist zur Erörterung dieses Punktes nicht die Zeit. Genug, sowie in der ganzen Ilias, so sind auch im Drama vom zweiten Act ab die Bemühungen der Fürsten auf die Wiedergewinnung Achills gerichtet. Einmal sagt er voll Bitterkeit:

> Gleich ist des Bleibenden Los, und sein, der mit Eifer gestritten,
> Gleicher Ehre genießt der feige und tapfere Krieger,
> Gleich auch stirbt der Träge dahin und wer vieles gethan hat —

und im ersten Act sagt Agamemnon, wie auf diese Klage antwortend und im unverkennbaren Anklang an dieselbe:

Die Feinheit des Metalls zeigt nicht in Zeit
Des Glückes sich; da ist alles ähnlich und
Verwandt; der Held, der feige Wicht, und Narr
Und Denker, Weich und Hart, und Genius und
Die plumpe Stümperei — man hält sie gleich.

Wenn trübe das Geschick, im Wettersturm, da fegt der Unterschied mit breiter Schwinge durch alles her und bläst die Spreu hinweg — und was Gewicht und Stoff hat, liegt allein und unvermischt in starker Tugend da . . . Und weiter im Achillescomplex: wie bei Homer ist auch bei Shakespeare Patroklus der mächtigste Hebel zur Wiedergewinnung des Helden, und wie in der Ilias, ist es auch im Drama Patroklus' Tod, der zur letzten Entscheidung führt. Zweimal kämpfen Achill und Hektor in beiden Gedichten. Wie will Hektor die Waffen ablegen und sich vom Kampfe loskaufen, nur dass die Angst ihn befällt, Achill werde ihn niederschlagen sonder Scheu und Erbarmen. Und bei Shakespeare? Da hat er von Achill eure, der Kritiker, gute Meinung, und wie er sich vertrauensvoll der Wehre enthüllt, mordet ihn, und zwar „sonder Erbarmen und Scheu" der Furchtbare. Und weil man immer so namenlos erstaunt ist, dass Shakespeare ihn Opfer sein läßt eines Überfalles von hundert gegen einen: wisst ihr wirklich nicht, bei welcher Gelegenheit dem Briten dieser für blasphemisch gehaltene Einfall kam? Bei der Lectüre Homers überkam ihn der Gedanke. Denn erinnert ihr euch nicht mehr, was sich nach dem Tode Hektors begibt? Da brach frohlockend das grimmige Raubthier hervor, da offenbarte sich die griechische Menge als das, wofür sie schon Thukydides bei Besprechung des troïschen Abenteuers hielt, und Hunderte schändeten, verwundeten den Leichnam . . .

— Da umliefen ihn andere Männer Achaias,
Die ringsher anstaunten den Wuchs und die herrliche Bildung
Hektors, und auch keiner umstand ihn ohne Verwundung.
Also redete mancher, gewandt zum anderen Nachbar:
Wunder doch! Viel sanfter fürwahr ist nun zu betasten
Hektor, als da die Schiff' in lodernder Glut er verbrannte!

Also redete mancher und nahte sich, ihn zu verwunden — den hilflosen Todten, den edelsten Feind! Und Homer erzählt ja auch, wie Achill wehrlose Knaben hinschlachtet, erzählt von Greueln, bei denen der Himmel weint und Zeus Reue empfindet, weil er dem Erbarmungslosen seine Gunst geschenkt und den Sieg. Und wie ungeschickt, dass ich dies bis jetzt vergaß! Schossen nicht schon im Beginn des Kampfes hunderte von Achaiern die Pfeile ab gegen den einen Hektor? Ja, im XXII. Gesang, Vers 205—208, ist es zu lesen, und wenn Shakespeare etwas las, so suchte er in den Worten auch einen Sinn. Wir sprachen von Thukydides; mit welchen Gedanken mag wohl er diese Verse gelesen haben? Er nannte es „selbstverständlich, dass Homer die Dinge ins Größere und Schönere malt“. Und gerade bei Betrachtung des troïschen Krieges schrieb er: „Ich kann nicht dem Glauben schenken, was der Poet weniger mit Rücksicht auf die Wahrheit als auf das der Einbildungskraft Schmeichelnde sang.“ Er war selbst Grieche, und sicherlich entfernt, den Abgott seines Volkes zu verkleinern, und man wundert sich, dass Shakespeare, der ebenfalls den großen Blick für die Realitäten des Lebens hatte, hinter dem Schleier der Worte einen anderen, den wahren Vorgang sah? Denn er wusste, dass der Dichter nach seinem freien poetischen Plan arbeitet, dass er an dem Geschehnisse Verschärfungen oder Milderungen vornimmt, dass er über demselben steht und keine Historie gibt. Und hatte nun Homer in unserem Falle geschärft oder gemildert? Welche Frage! Ist doch im Kriege das Gesetz des Krieges in Geltung, und wenn die Menschen so erbarmungslos waren, einen armen Leichnam zu misshandeln, ist es denkbar, dass sie mit Streichen und Pfeilen gezögert haben sollten, bevor Hektor todt vor ihnen lag? Nun hatten sie endlich das Wild, nun konnten sie's tödten und einen mörderischen Krieg entscheiden — und sie ließen Köcher und Pfeile ruhen, auf dass Achill allein der Besieger des Gewaltigen sei? Ich wiederhole, ist dies denkbar? Nein, dies wäre Unsinn gewesen, das hieße, den Ausgang eines unendlich

wichtigen Kampfes wiederum dem Zufall anheimgeben, und darum änderte hier Shakespeare, und zwar umso ruhiger, als es ja gerade mit eine der obersten Absichten seines Dramas war, zu zeigen, dass einzelner wie Volk zugrunde gehen muss, wenn ihm der Krieg nur ein ritterlich Spiel ist, während der eiserne Grieche siegt, weil er den Krieg in seinem ganzen furchtbaren Ernst nimmt, als den Kampf, in dem keine höfischen Regeln gelten, sondern dessen Zweck die Vernichtung des Gegners ist... Darum also änderte Shakespeare, wie er ja unleugbar noch vieles andere geändert oder in einer von Homer abweichenden Art motiviert hat. Aber die wichtigste Frage war ja für uns im Augenblick, ob er die homerischen Werke überhaupt genauer gekannt hat; verschieben wir also noch das Eingehen auf die vielen anderen Fragen und begnügen uns vorläufig mit dem Resultate, dass ihm, ob nun durch den Jonson'schen Kreis oder durch Chapman, Homer bekannt und wohlvertraut war.

Aber wenn er nun Homer kannte, so wird dadurch die Sache nur ärger, denn dann ist es noch unbegreiflicher, dass er den holden homerischen Geist missverstand? Denn wie ein nordisches Nebelziehen kommt er, das den griechischen Himmel verfinstert, und nachdem er die Heroenschönheit zerschlagen, sieht er mit den welken Augen eines Priesters auch auf die naive Moral der Ilias herab. So lehrt man uns, und dass das Große an dem Griechen das ist, dass er das Denken und die graue Sorge von der Erde nimmt und aus Böse Gut macht, der Liebe und Schönheit alles verzeiht. Darum ist seine Welt so hold, trotz Frauenraubes und sinnloser Vertheidigung des Raubes, darum erstarb in ihr auch nimmer die Heiterkeit. Und während also der Nordländer die Helena-Moral mürrisch befehdet und nach Spießbürgerart in dem Kampfe immer nur den nackten Kampf sieht, ist dem alten Sänger der Krieg um Helena so sehr ein Ausdruck höchsten Liebes- und Schönheitscultes, dass der Untergang eines Volkes dafür kein allzugroßer

Preis sein kann.... So spricht man; und fasst man sich ob solchen Wegwurfs alles gesunden Menschenverstandes an den Kopf und fragt, ob uns nicht ein Traum narre, so erhalten wir die hochmüthige Zurechtweisung, dass wir eben Homer nicht zu verstehen scheinen, und dass er göttlich naiv ist! Und noch mehr, gerade um dieser Art von Naivetät willen soll er sacrosanct sein; denn wenn wir auf die Gründe sehen, um deren willen die widerstrebenden Meinungen immer im vorhinein verachtet und verfehmt werden, so finden wir ausnahmslos nicht etwa den Hinweis darauf, dass Homer zwischen Recht und Unrecht, Vernunft und Unvernunft unterschieden hätte — nein, sondern immer nur die Verweisung auf die ihm zugemuthete Naivetät. Nun, ich leugne aber ihre Erhabenheit, und sollte sie wirklich ein Stück der homerischen Philosophie gewesen sein, so ward durch sie die Größe des Dichters nur vermindert, denn sie frisst ja alles weg, um wessen willen je ein Volk die Väter seiner Gesittung geehrt hat, und lässt nichts als die Brunst und Unterwerfung unter die Schönheit zurück. Die Tyrannei des schlimmen geilen Blutes in Paris und Helena, die Herzenskälte eines Weibes, dem ein Völkertod die Wonnen nicht stört, die Stumpfheit der Geister, die es zuließ, dass die private Sache von Männlein und Weiblein zur Länderregiererin ward, ist das erhaben? Und es ist auch nicht wahr, dass Homer sie für so erhaben hielt. Leise, doch laut genug, um von Helena gehört zu werden, sprechen die Greise dort beim Zug Helenas zum skaïschen Thore:

> Dennoch kehr', auch in solcher Gestalt, sie in Schiffen zur Heimat,
> Eh sie uns und den Söhnen hinfort noch Jammer bereitet —

und was sich so äußert, ist nur erst Opportunität. Doch getrost, nach kurzer Zeit nennt man den Treubruch, den Krieg und den Raub unverhohlen beim richtigen Namen, und schon spricht ein Antrag Antenors von dem Zwange der Sittlichkeit und des Rechts:

Auf, und die Argeierin Helena nun, und die Schätze mit jener
Geben wir Atreus' Söhnen zurück! Nun streiten wir treulos
Gegen den heiligen Bund — drum hoffe ich nimmer, daſs
Wohlfahrt
Unserem Volk gedeihe, bevor wir also gehandelt —

und ebenso denkt man bei Hof schon, Helena klagt über Feindseligkeiten, mit argem Vorwurf verfolgen sie die Verwandten und die Mutter des Mannes. Nur Hektor, der Großmüthige, verschont sie, doch fern von ihr gebietet auch er dem Groll und der Sorge nicht mehr, und flucht dem Räuber und Verführer vor aller Welt, und hingerissen vom Schmerze, selbst vor der alten Mutter Hekuba:

Wären die Troër nur nicht feigherzig, traun, es umhüllte
Längst dich ein steinerner Rock für das Unheil, das du gestiftet!
— — — — — — — O, daſs die Erd' ihn
Lebend verschläng'! Ihn erschuf zum Verderben der Gott
des Olympos!
Säh' ich jenen versinken hinab in des Aïdes Wohnung,
Dann vergäß' ich im Herzen des unerfreulichen Elends!

Und am Ende war auch Helena eine Puritanerin, denn gar viel weiß sie von Gut und Böse zu melden:

Hätte doch jenes Tags, da zuerst mich die Mutter geboren,
Ungestüm ein Orkan mich entführt auf ein ödes Gebirg' hin,
Oder hinab in die Wogen des weitaufrauschenden Meeres,
Daſs mich die Woge verschläng', eh solche Thaten geschahen!

So spricht sie selber, und flucht dem Paris, flucht der Göttin, die zum schönen Manne sie hinlenkt. Der Brüder denkt sie, die „die Schand' abschreckt, die mich zeichnet“ und klagt thränenüberströmt:

Um mich schändliches Weib und die Frevelthat Alexandros',
Welchen ein traurig Los Zeus sendete, daſs wir hinfort auch
Bleiben umher ein Gesang der kommenden Menschengeschlechter.

So erwacht in ihr das Gewissen, und sie nennt sich die Schändliche, die Schnöde — und wir sprechen von des Dichters

schrankenlosem Schönheitscult und seiner sonnigen, naiv-indifferenten Moral!

Aber es ist nicht wahr, dass er in so gefährlicher Weise naiv war. Wenn man seine Zeit die der goldenen Sinnlichkeit und Naivetät nennt, so heißt dies, sie schlug die Augen nicht nieder, wenn die hüllenlose Schönheit erschien, und breitete keinen Schleier aus, wenn sie vom Gatten sprach, der zur Gattin, von dem Herrn, der zur Sclavin sich gesellte. Aber weiter gieng sie nicht. Wenn die graue Vorzeit von verliebten Königskindern berichtete, wo das Mädchen im Hain oder im Weidengebüsch nahe dem väterlichen Palaste dem ersten besten sich hingab, so erhob ihnen Homers schonender Sinn, um nicht in sagenverklärten Personen etwas Böses suchen zu müssen, zum Gott den geheimen Gemahl; aber für s*eine* Zeit wünschte und liebte er solche Wunder nicht mehr, und rein ließ er Nausikaa aus der Versuchung hervorgehen. Mit dem Unabänderlichen rechnend, und auf den starken Zwang der Natur bedacht, entschuldigte er es, wenn der gequälte Zeus oder der auf der See und in der Fremde herumgetriebene Mann seine Liebe theilte; aber den Zaubersternen lange nachgejagt, wirft sich Odysseus am Meeresstrande in den Sand und breitet die Arme aus nach der fernen Insel, auf deren armen Gründen der beste Theil des Glückes ist, das man in der Weite gesucht. Wisst ihr nicht, was darunter gemeint ist? O, sehr naiv und offen heraus sagt es das Gedicht durch den sachverständigsten Mund des von Klytämnestra ermordeten Agamemnon:

> Glücklicher Sohn des Laërtes, erfindungsreicher Odysseus!
> Wahrlich, dir ward ein Weib von großer Tugend beschieden.
> Welche treffliche Seele hat doch Ikarios Tochter
> Penelopeia! Wie treu die Edle dem Manne der Jugend,
> Ihrem Odysseus blieb! O nimmer verschwindet der Nachruhm
> Ihrer Tugend: die Götter verewigen unter den Menschen
> Durch den schönsten Gesang die treue Penelopeia!

Und dort, gegen den Schluss des Gedichtes hin, wo, wie am Lebensabschlusse alles Verborgene sich löst und mit den

Charakteren der Menschen die letzten Absichten des Dichters offenbar werden, dort richtet sich ein letztesmal der Blick auf die Treue und Untreue des Weibes und der Seher singt von dem Ehebett des Odysseus. Welch ein Symbol! Kein tieferes schuf je ein Genius! Kein Blumengeranke ist hier, in welchem Hera für einen Augenblick den Gatten einfieng, sondern in der Erde wurzelt ein Ölbaum, und in dem rings aufgeführten festen Gemach ruht das Bett auf dem zubehauenen Baumstamm, keinem fremden Auge je sichtbar, Heiliges in heiliger Erde und auf heiligem Stamm. Und da nun Penelope das Lager hinauszutragen befiehlt, ist Odysseus empört und spricht ein wundervoll Wort aus:

Wer hat mein Bett denn anders gesetzt? . . . .
. . . Kein sterblicher Mann, und strotzt' er in Kräften der Jugend,
Konnt' es hinwegarbeiten! Ein wunderbares Geheimnis
War an dem künstlichen Bett, und ich selber baut' es, kein andrer!

Und nun will man es hinaustragen? Das nicht von der Stelle zu Rückende hat sich also geändert?

Ich weiß nicht,
Frau, ob es noch so ist, wie vormals, oder ob jemand
Schon den Fuß von der Wurzel gehauen und das Bette versetzt hat!

Da, in der Todesstunde ihres Unglücks, erleuchtet ihre sittliche Kraft in hinreißender Schönheit — o, wie hütete sie das Geheimnis, bis sie nun klar erkennt, dass Odysseus vor ihr steht und kein andrer. Und indes sie an seiner Brust weinend von sich und von Helena spricht, schluchzt er auf und nennt sie sein treues, heißgeliebtes Weib . . .

Und wie denn anders? Es kam vor, dass die Richter die Hetäre freisprachen, als sie ihren herrlichen Leib entblößte — aber dies kam nur einmal vor. Dann gab es eine Zeit, wo der Grieche seine Neigung in einer uns noch unverständlicheren Weise verausgabte, aber dies war lange Jahrhunderte

nach Homer der Fall, und auch in dieser Zeit entschlummerte weder die Schätzung der Reinheit noch die Forderung der Zugehörigkeit des Weibes zum Mann. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil das Verlangen nach der Dauer des Besitzes eines der allgemeinsten und ursprünglichsten Gefühle, ja, so allgemein und ursprünglich, wie das Verlangen nach dem Weibe selbst ist; und wohl hätten die Griechen einen Philosophen belächelt, der ihnen ganz ernsthaft gesagt hätte: Kümmere dich um die innere Beschaffenheit nicht, — gerade um jenen Theil unseres Wesens kümmere dich nicht, in welchem allein du die Bürgschaft finden kannst, dass das Gewonnene dir über den kargen Augenblick des ersten Genusses hinaus verbleibt. Nein! eine solche Sinnlichkeit predigte auch Homer nicht, und anders sprach er von der trauten Liebesfeier reiner Seelen, anders vom Bacchanal. Nur wir, die wir die Welt vor und nach ihm kennen, nennen ihn sinnlich; seinem Volke fiel bei ihm als Erstes seine tiefe und reine Ethik auf. Es war ein armes, und für das geistige Leben noch unentdecktes Volk, das vor ihm auf der griechischen Scholle schlummerte, und in der übrigen, der östlichen Welt, gab es nur einen Spiritualismus, der mit erhitzter Phantasie nach einer fremdartigen und erschreckenden Unkörperlichkeit oder nach Riesenmaßen suchte und in sie allen Wert legte; und was war da der arme Mensch mit seiner einfachen Gestalt und dem natürlichen Ausmaß seiner Gaben, wo den verzückten Sinnen die Götter mit den Sperberköpfen, die indischen Missgebilde, die vielgeaugten Fabelgestalten und seltsame Ungeheuerlichkeiten als die Summe aller Vollendung erschienen? Da stand das Menschliche zutiefst in der Ordnung der Geschöpfe, und da es keinen Augenreiz mehr bot und man es verachten lernte, bannte man die stärkste Befriedigung, zu der sein Anblick hinleitet, als Beleidigung der Scham unter Schleier, in die Nacht. Und fragen wir nun, wie in einer so beschaffenen Welt Homers erstes Auftreten gewirkt haben mochte — dann steht, uns selber unbewusst, das Bild der Zeit vor unseren Augen, wo das uns nähere und

vertrautere Mittelalter eben vorübergerauscht war und die Antike aus ihrem Grabe wieder erstand. Denn das Mittelalter, war es nicht ebenfalls erdenfremd und weltabgezogen, und in seinen mystischen Verzückungen allem Natürlichen Feind? Und als an seinem Ausgange endlich das homerische Licht hereinbrach, da war die Liebe zur Erde das erste, was der durstige Sinn im alten Sänger gewahrte, da hatte man zu lange unter der Seelenretterei gelitten, um sich gleich wieder um ein anderes, ums homerische Ethos zu kümmern: in der Schätzung des Daseins und des uns durch die bangen Jahrhunderte genommenen Sinnenrechtes sah man die Revolution. Und sowie denn das Mittelalter daseinsfeind gewesen war, so wurde die durch das Wiedererscheinen der Antike fascinierte Welt schönheitsfroh und daseinstrunken — und der erschütterte Zelotismus schrie dabei, dass Homer sich im Cultus der Sinnlichkeit erschöpfe, und erhob, die erste Wirkung für die Ursache nehmend, die Anklage, die Antike habe das Ethos ganz fortgeschwemmt. Merkt man das Quiproquo? Die Antike hatte das fürchterliche Ethos des Mittelalters gestürzt, und der rigoristische Geist beschuldigte sie des Götzendienstes der Sinne und sprach schlechthin von Ethos. Wir deutsche Scholasten aber, die wir die Dinge immer nach fremden Buchmeinungen beurtheilen, wir übernahmen diesen Glauben an die sittliche Unempfindlichkeit Homers und der Antike aus unseren Folianten, und bloß das eine gaben wir aus unserem eigenen starken und freien Geiste hinzu, dass wir verhimmelten, was jene verpönten: wir erklärten es für unantastbar, und erhabene Naivetät nannten wir jetzt das Kind. Nun, aber das Griechenthum kannte seinen Sänger anders. Denn unbeeinflusst von den mystischen Gesichten des Ostens war auf hellenischem Grunde ein Naturvolk aufgewachsen, das, priesterlos und ungelehrt, lange in seiner goldenen Naivetät verblieb. In nichts verbildet, schämte es sich der Schönheit nicht und wusste sie froh zu genießen, und in eine zugleich schöne und nicht leicht zu erobernde Natur

gestellt, musste es auch von dem Muthe seiner Seele und der Kraft seines Geistes leben; und bei dieser Erziehung, die die Natur selbst ihm gab, wie war es anders möglich, als dass es auch nach der inneren Vortrefflichkeit der Menschen und Dinge fragen lernte, da diese innere Beschaffenheit so wichtig im Daseinskampfe war? Und als dann Homer kam, entstand ein seltenes Geben und Zurückgeben. Aus der Fülle seiner Gesundheit gab ihm das Volksthum das Sinnenrecht und die Freude an der Schönheit, die Freude an der Natur, am Maß, an dem Menschlichen in jedem Betrachte; und er, ein fürstlicher Schuldner, schmückte und vermehrte das Übernommene ins Ungeheure, er durchgeistigte es und gab dem Volke das, was es am meisten liebte, die Kaleia und Agathia, zu Leitsternen erhoben, zurück. So ward er zum gnadenvollen Schrein, in dem der Grieche seine Ideale, die Schönheit mit dem tiefsten Ethos im Verein, wohlgeborgen wusste, und wenn der Poet von der fürstlichen Athene, von der leidensvollen Thetis, von Andromachen, die an dem bangen Sinnen ihres Gatten theilnimmt, oder von dem glänzenden korfiotischen Weib sprach, so hatte jeder die Empfindung, dass ein Stück seines eigenen Goldes zum schimmernden Juwel genommen worden sei. Jeder wusste: Ein Zwillingspaar lebte die Kalokagathia im griechischen Herzen, und für die Frau ganz so wie für den Mann giltig, lebte die Idee auch im homerischen Haupt. Jeder wusste: Die beiden Epen waren massenhafte Gegenüberstellungen der Schuld und der Reinheit, und namentlich in der Odyssee war rechts und links von Helena und Penelopen eine ungeheure Frauengallerie aufgerichtet — alle Erscheinungsformen der Güte und die ganze Stufenleiter von der verborgenen bis zur wachen Begierde, von dem Wankelmuth bis zu dem blutig anschwellenden Mond. Und wir? Wir schwammen in dem schwächlichen ästhetischen Wohlgefallen an homerischer Ruhe und homerischen Epithetis herum, und die großen und nützlichen Wahrheiten, die seine Kunst uns gab, sprachen zu uns vergebens, weil er seine Figuren durch die Art, wie sie sind,

sich von selber loben oder tadeln ließ, und weil er es für überflüssig hielt, gleich einem Methodistenprediger psalmodierend herumzugehen und seine eigene Meinung noch besonders mit dem dicken Kleister der Phrase an das so klar und durchsichtig gestaltete Werk zu kleben. Umsonst schuf er seinen zürnenden Apoll, der die Griechen mit Unheil trifft, weil ihr Führer sich selbst mit Paris Schuld bedeckt und die Tochter des Chryses raubt — unsere Erklärer riefen: „Ja, Billigung des Raubes!" Umsonst bricht noch schrecklicheres Elend herein, weil der schnöde und selbstsüchtige Führer auch das an Achills Seite schlafende Weib nimmt — die Erklärer jauchzen: „Behalte nur naiv, was nicht dein!" Und wenn Vulcan die ertappte Ehebrecherin verstößt und die Götter ihr ihr Gelächter nachsenden, das die Strafe der Himmlischen ist, die in ihrem milden Himmel den Todtschlag nicht kennen und alles nach Maß behandeln, statt sich nach Menschenart für eine Ungetreue durch Jahre zu zerfleischen, dann sprechen wir entzückt von dem nichtswollendheiteren Himmel, der über Griechenland lacht, und von der Götterlust, die zu jener Zeit geherrscht haben muss, wo es zur höchsten Gesittung Himmels und der Erden gehörte, nicht mürrisch zu sein, wenn dem geilen Blute zuliebe Culturen und Reiche in Stücke giengen! So wurden die beiden Epen verstanden, so all die ernsten und lieblichen Analogien, die in jedem Zug und Hauch von der tiefen, sittlichen Absicht ihres Schöpfers Kunde geben! Und da nun Generation auf Generation vergangen ist, ohne dass diese falschen und beleidigenden Berichte über das homerische Ethos auf Widerspruch gestoßen sind, was Wunder, dass ein jüngeres und freieres Geschlecht, des Dichters unkundig, sich endlich ganz von ihm abwenden will, weil es die Erhabenheit einer Moral nicht begreift, die der Vernunft so hohngesprochen und den Menschenwert so zerbrochen hat, dass auch die Pompadours und Dubarrys nichts mehr hinderte, den Völkern im Namen der Schönheit das Mark aus den Beinen zu saugen. Darum ist es an der Zeit, unsere Meinungen wie über Shakespeare, so auch über Homer

zu revidieren. Es lebte in ihm ein Gott, der mit Trauer auf die Greuel und Folgen der ihm zugemutheten Naivetät herabsah; statt Kampfes herrscht Friede und Übereinstimmung zwischen den beiden heiligsten Geistern der Dichtkunst; und auf die sterbende Zeit zurückblickend, müssen wir sagen, dass sie wohl Liebe, aber nicht Verständnis für die großen Documente der menschlichen Gesittung besaß.

Und nun eine letzte Frage: Shakespeare kannte aus der Chapman'schen Übersetzung nur die Ilias — und warum hat nun Homer in diesem Gedichte die Frage der Frauenreinheit nicht auf den ersten Plan gestellt? Ich antworte, darum, weil ja eben die Ilias wesentlich vom Manne handelt, während die Kalokagathia des Weibes Thema des anderen Epos ist. Zweitens aber gehört die Ilias ja nicht zu den gereimten Chroniken, wo ein gelehrter Versifex von Anfang bis Ende die Reihe der Dinge abläuft, um loco proprio auch die Helena-Frage durchzumoralisieren. Die Ilias, das ist ein Gesang aus der Zeit, wo die romantische Genügsamkeit schon verflogen war, die von den Troern nichts als die Rückgabe des Raubes begehrte, wo der schöne Brocken von Frau kein Ersatz mehr war für das Maß der Verluste, und das ganze Volk bereits aufjauchzte, als der ungeheuer nüchterne Diomed nach dem ganzen Troja schrie.

Dass mir keiner das Gut Alexandros nehme, ja selbst nicht
Helena! Wohl ja erkennt, auch wer unmündigen Geistes,
Dass nunmehr den Troern das Ziel des Verderbens
daherdroht!

Und wo der Grieche stand, da war auch sein Dichter, weitab vom ersten Quell, wo der Strom bereits mündungsnah war. Denn bei aller Unparteilichkeit ist die Ilias doch ein reisiges, von einem Griechen gesungenes Freudenlied über den Triumph seines Volkes, und auf die endliche Krönung solanger Mühen zurückblickend, was braucht da Homer katexochen die Schmählichkeit der Kriegsursache zu erörtern? Ja mehr, der

Geist der Nation sah vielleicht mit Befriedigung auf diese Entführungsgeschichte herab, die die glückliche Ursache war, dass Hellas zum erstenmal seine Kräfte sammelte, seine Stoßkraft fand und von der Zersplitterung in Räuber- und Piratenhorden zu einem einheitlichen Streben in geschlossenen Massen übergieng. Nicht der Sieger, sondern der Besiegte steht unter dem psychologischen Zwange, der ersten Quelle der Ereignisse zu gedenken; nicht der Grieche, sondern der Troer hatte den Antrieb zu fragen, ob Helenas Flucht und der Krieg verzeihlich war, und ob es nicht vielmehr ein schrecklicher Großmachtseigensinn war, um dieses Weibes willen den Vernichtungskampf nicht zu vermeiden. Darum also stellt Homer die Helena-Frage in der Ilias nicht auf den ersten Plan. Allein fehlt sie darin? Wir haben es ja früher bereits des Ausführlichen gesehen, dass der Dichter zu groß ist, um es zu überhören, wenn das Gewissen schuldiger Völker erwacht und der Klageruf von Mund zu Mund geht: o hätten wir anders gehandelt! Und dazu Helenas Bild! Oben auf dem Thore weint sie noch

Um mich schändliches Weib und die Frevelthat Alexandros —

aber die Regung geht vorüber, und bald siegt wieder in ihr die Lust. Mit der Hand, mit der sie den Paris liebkost, schürte sie den Krieg, und konnte es doch ändern. Freiwillig geflohen, konnte sie freiwillig zurück — und sie blieb; sie wusste, welch Sehnen dem erschöpften Volke auf dem Herzen brannte und wusste, dass man sie nicht länger halten wollte, — und sie blieb. Denn kein Gefühl gründete in ihr tief; sie hatte die Fähigkeit, zu vergessen und fröhlich zu sein. Als sie sich nach Hektors Tode ausgeweint hatte und das hölzerne Pferd in die Stadt hereingeschleppt ward, da gieng sie um dasselbe herum, klopfte mit dem Finger an die Wände und rief schelmisch die griechischen Fürsten mit Namen, indem sie die Stimmen ihrer Frauen imitierte. Und Menelaus, der Tropf, erzählt dies lachend dem Sohne des besten Weibes, und Helena ist dabei, wirft ein Mittel gegen Kummer und

schlimme Erinnerung in den Wein und will selbst etwas Fröhliches erzählen — und wisst ihr, womit sie beginnt?

Als sie mich dorthin fern vom Vaterlande geführet,

Von der Tochter getrennt, dem Eh'bett und dem Gemahle —

Damit beginnt sie, mit der Erinnerung an den Jammer, den sie gestiftet, mit der Erinnerung an den eigenen Scandal! Sind dies Zufälligkeiten? Ist dies eine Offenbachiade? Wusste Homer wirklich nicht die reine von der besudelten Schönheit zu unterscheiden? Und wohlgemerkt, Homer war ja voller Weltverstand! Treue allein, er weiß, was sie wertet, wenn ihr jeder andere innere Reiz fehlt, — seht doch auf das Dasein des von der treuen und tugendhaften Hera ewig zermarterten Zeus! Und ein ungetreues Weib — was liegt daran? Darum allein steht sie noch nicht bei Hölle und Teufel, und man merkt wohl auch den Unterschied zwischen dem herrlichen Ares und dem häslichen Vulcanus, zwischen dem Tropf Menelaus und dem in der Liebe immer unbändigen troïschen Mann. Eine Treulose — was liegt daran? Beschäme sie, weis' ihr die Thür! Allein wenn sie nicht bloß die Treulose, sondern die Entsetzliche ist; wenn selbst Achill an der Leiche des Freundes über die Entsetzliche aufschreit; wenn Odysseus in der Unterwelt den schrecklichen Weibern des Atridenhauses Wehe ruft und dabei zum Namen der Mörderin Klytämnestra den der lächelnden Helena hinzugesellt: wo ist dann die Gleichgiltigkeit Homers in Betreff der Psyche des Weibes? Zwei Seelen enthält der Hades, die schwarz wie der Tod sind: die eine verkaufte, die andere ermordete ihren Mann. Helena war von beiden verschieden: nicht so niedrig, wie die feile Euryphyle, nicht so ungeheuerlich, wie Agamemnons Weib. Aber größer war das Unheil, das sie mit ihrer Fühllosigkeit und Schwäche anstiftete, denn Homer läſst sie Tausende schlagen, wo Klytämnestra nur Hunderte schlug.

II. Der Troïlus-Stoff.

Nun müssen wir uns erinnern, dass das Capitel von dem Werte der Schönheit sowie heute, so auch in der Shakespeare'schen Zeit ein vieldiscutiertes war. Lange hatte die Literatur des Mittelalters nur Lieder zum Frauenpreise gesungen, und die Welt sich an Liebeshöfen und Rosenspielen berauscht, die der verdüsterten Erde ein Bild paradiesischer Freuden vortäuschten — bis der skeptische romanische Geist, der Süßigkeiten und der ewigen Himmelsbläue müde, auch auf Motive zu achten begann, in denen das Weib minder schön und engelrein erschien. Muss man die zahlreichen Schriften aufzählen, die von dieser Tendenz gesättigt waren? Man erinnere sich an Boccaccio, der mit seinem nüchternen Lachen die Schwärmerei verhöhnte und eine Reihe von Gestalten und Schicksalen schuf, deren jede und jedes dem romantischen Singsang widersprach. Mit einem Worte, es war ein ähnlicher Process, wie er sich in den letzten Jahrzehnten unter unseren Augen abspielte; die Reaction griff um sich und erfasste bald auch die Franzosen und Engländer, und so entstand nach der Literatur von der Nur-Reinheit des Weibes eine Reihe von poetischen oder auch steifbeinig gereimten Protesten, eine Literatur, deren Thema die weibliche Untreue war. Und zwar wurden die Motive hiefür aus verschiedenen Quellen geholt. Boccaccio schöpfte meist aus dem Volksleben, andere aus den Hofaventuren, wieder andere suchten in dem en vogue befindlichen troïschen Sagenkreis nach Beispielen der Untreue herum. Denn in ihm war Befriedigung für die Neigung aller Arten, hier fand man Helden für den Helden, Spruchweisheit für den Weisen,

Vorbilder für den Moralisten, und der Ritter, der eine Dame entführte, hatte hier eine Vergleichung mit Helenas Flucht. War aber einer von der Skepsis seiner Zeit erfüllt, dann nahm er, um neu zu sein und um nicht wieder den Helena-Stoff aufwärmen zu müssen, das Thema von der Dame, die einem Jüngling Treue schwört, und sich, kaum ins fremde Lager eingekehrt, einem anderen ergibt. Und was war da also die Troïlus-Sage? Ein Romanstoff, in dem nichts sonst der Beachtung wert dünkte, als das Moment von der raschen Wandelbarkeit der Frau. Hektor, Paris, Helena und das übrige Troja waren nur Staffage — um den gläubig seufzenden Jüngling und die verrätherische Cressida gieng es allein. Und so wenig war den Erzählern an dem troïschen Trauerspiel gelegen, dass sie sogar den Vorgang des Todes des Troïlus arg überhastet erzählten und sich nicht die Mühe nahmen, einen Causalnexus herzustellen zwischen der Causa Troïlus und der troïschen Action. Und zwar war dies durchgreifend bei allen der Fall, angefangen von Dictys, dem Sagenhaften, und dem vielgeschmähten Dares, bis auf Benoit de St. Maure, Guido de Colonna, Boccaccio, Chaucer und Lydgate. In der elisabethinischen Periode wurde dann noch ein Drama „Troïlus und Cressida“ gegeben, das seitdem verloren gegangen und dessen Inhalt nicht auf uns gekommen ist; da aber Chettle und Decker die Verfasser waren, so lässt sich vermuthen, dass es dem Stück ebenfalls an einer strengen Verkettung mit dem großen troïschen Trauerspiel gefehlt haben wird. Da kam Shakespeare, und sein feurig Auge gewahrte sofort zwei Gegenbilder: das eine Paris und Troïlus, von denen der eine glücklich und der andere unglücklich — und das andere Helena und Cressida, von denen die erstere um den Preis eines Weltunterganges festgehalten wurde, indes Cressida, als Hellas nach ihr verlangte, sofort ausgeliefert ward. Warum? War Helena mehr wert? Troïlus sagte „nein“, und wäre es auf ihn angekommen, so hätte man auch von Cressida nicht gelassen, weil dem jungen Herzen sein Abgott höher steht als jede

andere. Und war da also nicht eine Idee, die tragische Quelle des troïschen Kriegs? Denn auch die Welt war jung, die da den Krieg um Helena begann, und einzelne wie Volk huldigten so sehr der Schönheit der Frau, dass man für sie besinnungslos Ströme Blutes dahingab. Im Banne der Augen, der Sinne, huldigte man dem Äußern des Weibes, unbekümmert um die innere Schönheit, den inneren Wert. Man war darum unbekümmert, wie Troja, trotzdem man den faulen Kern sah, den die schöne Schale einschloss, oder man fragte darnach aus Unerfahrenheit nicht, wie Troïlus, bevor er erfuhr, was Schönheit ist, wenn es ihr an Treue gebricht. Dort Missachtung der Tugend, hier blindes Vertrauen, dass das Schöne in sich auch die Tugend einschließe — ja, hier war eine Idee, das tragische Gesetz junger Herzen und junger Völker, verfolgbar bis zu den letzten Quellen und äußersten Entwicklungen. Nur dass Ein Element fehlte: das gegenseitige Sichbedingen der Geschicke des jungen Prinzen und des ganzen Volkes. Was also thun? Auf, Dichter, benütze deine Gaben! Sieh dir den Stoff noch einmal an, ob nicht ein solcher Nexus hergestellt werden kann!

Aber das Studium der Quellen blieb unergiebig; der Jüngste und Unbedeutendste, fand der Prinz bei Homer kaum irgendwo am Ende eine Erwähnung und stand so abseits von dem großen Vorgang, dass er nur in dem Mückenschwarm mitzählte, der in der Stunde des Unterganges mit vergieng. Und die Nachhomerischen, was konnten sie an ihm für ein Interesse nehmen? Er war nur zu einer Exclamation gut, wenn man erzählte, dass der grause Schlächter Achill auch ihn, den Benjamin, nicht verschonte; auf dem Figurenschmuck von Vasen und Töpfen erhöhten ihn dann die hellenischen Bildner zum treuen Bruder, der die Schwester Polyxena gegen den Peliden vertheidigt, und in den Romanen des Mittelalters war er eben das betrogene junge Kind. Was also thun, um sein Geschick der trojanischen Handlung fest zu vermählen?

Nun, am Stoffe ändern und die Fuge ersehen, wo sich das eine dem andern einfügen ließ. Oder war dies nicht erlaubt? Durfte ein späterer Dichter nicht, was selbst der griechische ruhig und als sein gutes Recht übte? Denn es ist z. B. die Klytämnestra, die bei Äschylus mit eigener Hand den Gatten tödtet und dann aufjauchzt, nicht mehr die homerische, die von Ägisth nur mühevoll verführt ward und die am Schlusse den schrecklichen Mord auch ganz dem Verführer überließ. Und auch von anderen, ja von unzähligen Dichtern haben wir Werke angenommen, in denen helle Willkür in Bezug auf die überlieferte oder gar historisch beglaubigte Charakterzeichnung, Motivierung und Action herrschte; wir beugten uns vor dem freien Verfügungsrecht, das dem Poeten über den Stoff zukommt, selbst wenn er Charaktere umbildete, Rettungen vornahm oder Kronen herabriss, entgegen den uns vertraut gewordenen Vorstellungen. Dieses Recht ist gegenüber jeder Quelle Recht — ist Shakespeare allein davon ausgeschlossen, Homer allein heilig? Und so darf auch Shakespeare schauen, ob sich der Troïlus-Stoff mit dem homerischen enger gatten läßt. Natürlich, eines darf er nicht, oder wir werden ihn auszischen; wer die notorischen Typen des Schauderhaften ungeschickt zu reinen Engeln aufputzt oder wer ohne Noth Idealbilder antastet, an denen wir liebevoll gehangen, der empört uns unklugerweise in unseren Gefühlen und vertreibt uns von seinem Werk. Z. B. — doch was suchen wir nach Beispielen? Soll doch Shakespeare gerade in „Troïlus und Cressida“ solch eine wüste und unbegreifliche Verhöhnung der uns theueren griechischen Heroenwelt vorgenommen haben. Aber dieser Punkt kann uns erst später beschäftigen; hier geht es vorläufig nur um den Troïlus-Stoff, und ist auch daran schon etwas Beleidigendes, wenn ihm in der homerischen Handlung ein Platz angewiesen wird? Nimmermehr! Sondern Shakespeare setzt sogar ohne Umsturz und mit viel Schonung dort ein, wo Homer eine Lücke offen ließ. Nämlich, nach Helenas Raube bewog Paris sein Volk, sich lieber für den

Krieg, als für die Gutmachung des Unrechts zu entscheiden, und nun beseufzen alle die Folgen und wären froh, der Helena und des Krieges wieder ledig zu sein. Da erfahren sie (Il. III. Kampfbedingungen zwischen Menelaus und Paris), dass auch die Griechen mit der Rückgabe der Helena sich begnügen würden, und machen doch keinen Versuch zur Kriegsbeendigung. — Und hier ist der Punkt, wo Homer nicht alles erklärt. Er sagt, weil Hektor ruhmsüchtig ist. Aber Hektor ist doch auch der Redliche und Weitvorausschauende, in dem die Forderung der Vernunft so laut spricht. Und wie kommt es nun, dass in ihm, der dem Paris fluchte und die Zukunft deutlich sah, wie kommt es, dass in ihm gleichwohl die Ruhmsucht obsiegte? Hier nun, eben hier, wo Homer schweigt, setzt Shakespeare ein und schafft in der Person des Troïlus einen Hauptschuldigen. Noch einmal soll Helena von den Griechen zurückgefordert, ihre Rückgabe noch einmal von Troja verweigert werden, und der jüngste der Brüder soll es sein, der beim großen Hektor den verhängnisvollen Entschluss erzwingt.

Doch warum, aus welchem Grunde? Er, dessen Herz von Cressida voll ist, begeistert sich ja für alles andere eher, als für Helena! Doch getrost, wer die mittelalterlichen Quellen liest, ist um ein Motiv nicht verlegen: nämlich Cressidas Vater ist bei den Griechen, und die Tochter wird zu ihm zurückkehren, wenn der Friede zustande kommt und Helena zurückgegeben wird. So ist die Friedensfrage mit der Herzenssache des Prinzen verknüpft; Krieg muss es sein, damit er die Geliebte behalte; wird der Friede rasch geschlossen, ist's um sein ersehntes Glück geschehen. Und zwar absolut; denn noch hat er sich ihr nicht erklärt, nicht Wort, noch Kuss gewechselt, und was sollte sie also in Troja halten, wenn plötzlich der Friede ins Land kommt? So schafft Shakespeare einfache und unwiderstehliche Motive; und um also nicht die Geliebte sicher zu verlieren, arbeitet Troïlus seinem Bruder Paris in die Hände und betreibt die Fortsetzung des Kriegs. Natürlich entsteht

hier die Frage, ob er aus schnödem Egoismus so handelt, und wir können hier nur sagen, es wird sich zeigen, was in ihm bewusst und was unbewusst war. Doch soviel steht fest: Wie der Krieg um Helena begann, so soll er um Cressidas willen fortgesetzt werden — nach der ersten die zweite Schönheit als Hauptmotor im troïschen Spiel.

Mit welchem Zauberwort soll nun aber der Verliebte den Bruder und die Troer bewegen; soll er sagen: „Ich liebe sie und sie ist ebenfalls schön?“ Unmöglich! Man würde ihn auslachen; welch ein Unsinn, den Kampf für ein Weib zu verlangen, bevor er sich ihrer Gegenliebe versichert hat und bevor er noch weiß, ob ihr das Ganze recht ist.... Und dann käme hiedurch in die Handlung ein bereits früher berührtes befremdendes Element: die ganz irraisonable Antastung von unerschütterlich in uns lebenden Vorstellungen. Wir meinen hier, wie nicht erst dargelegt zu werden braucht, die Vorstellung von dem einig-einzigen Range Helenas in der Schönheitswelt, eine Vorstellung, die uns so sehr in Fleisch und Blut übergangen ist, dass wir uns Helena nicht anders, denn als eine zweite Venus, als das unerreichte - irdische Schönheitsideal denken. Was könnte dies nun für eine Absicht sein, wenn man für die Schönheit einer anderen dieselben Opfer wie für die ihrigen fordert? Das hieße ihr eine Rivalin geben — und Pandarus, sowie Troïlus thun dies ja eigentlich auch. Aber wenn der erstere, der kupplerische Geselle, seine Nichte mit Helena vergleicht, so schadet es nichts, weil seine Worte für zum Geschäfte gehörige Übertreibungen erscheinen, und ebenso begreiflich ist es, wenn der Prinz in seinem geheimen Überschwang das Mädchen seiner Liebe über alles erhebt. Wenn er dies aber offen und vor aller Welt mit der Sprache der Leidenschaft und unter Vorbringung von Gründen thäte, dann entstünde der Verdacht, ob er nicht doch die persönliche Meinung des Dichters enunciere, und es schiene, dass Shakespeare abermals ein homerisches Idealbild herabwürdigen und der Helena

sogar ihren Schönheitsrang bestreiten will. Und wie thöricht, weil gänzlich überflüssig, wäre dies, da er den Unwert ihres Innern zeigen kann, auch wenn er sie schön und überschön sein läſst! Und was thut nun Shakespeare? O, keine Sorge! Die Einig-Einzige bleibt unangetastet, und keines der streitenden Völker vernimmt von einer mit ihr rivalisierenden Erscheinung, denn Troïlus verräth sein Geheimnis nicht, und Cressida selbst ahnt nicht, welch eine Rolle im allgemeinen Geschicke sie spielt. Nein, sondern im entscheidenden Augenblick nennt der Prinz nicht ihren, sondern Helenas Namen. „Sie ist vollkommen schön!" ruft er, „sie ist das Ideal nicht bloß nach meiner, sondern nach der allgemeinen Meinung, und weil ihre Schönheit so vollkommen ist, darum in den Tod für sie, ohne Rücksicht auf ihre innere Art! . . ."

Und nun werfen wir mitten im Zurichten des Blocks einen Blick auf das bisher Erreichte, um die leisen Einschnitte zu erkennen, die die Hand des Meisters gemacht hat, und die da andeuten, welche Gliederung er dem Körper geben will. Zwei Hauptsituationen sind da: daſs Troïlus liebt, noch bevor er die Geliebte auch nur gesprochen hat, und daſs er jetzt schon, noch bevor er Gelegenheit hatte, sie zu erproben, um ihrerwillen die Fortsetzung des Krieges will. Und da der Dichter von diesen Situationen ausgeht, so läſst sich errathen, welche dritte, vierte und fünfte Situation er herbeiführen will. Denn dann sieht seine Phantasie weiterhin den Liebenden im Genusse des Glückes schwelgen; sieht, daſs dieses Glück flüchtig ist und daſs schon die Trennung daherdroht; und sieht schließlich, daſs Cressida sich mit schnöder Hast einem anderen hingibt, und daſs es also klägliche Verblendung war, sie, ohne andere Gewähr als ihr schönes Äußere, aller Opfer wert zu halten und um ihrerwillen den weiteren Krieg zu veranlassen, der den Untergang Hektors bringt. Und nun werfe man zur Vergleichung den Blick auf die Eintheilung der Tragödie:

Erster Act: Noch hat Troïlus mit Cressida nicht gesprochen.

Zweiter Act: Trotzdem, damit sie in Troja bleibe, opfert er den Frieden.

Dritter Act: Und nun wird sie sein und er dünkt sich glücklich, und schon schicken die Griechen sich an, sie zurückzufordern.

Vierter Act: Schon holt man sie, gleich nach der Brautnacht, und der fühllose Paris findet es in Ordnung. Aber es kommt noch ärger, denn:

Fünfter Act: Cressida bricht die Treue, und Troïlus erkennt, dass das Äußere ohne den inneren Adel wertlos. Ja, es wird ihm klar, dass die Schönheit ohne die Treue nichts ist, dass sie nur eine schöne Schale mit eklem Inhalt, und wie sehr im Rechte sein großer Bruder war, als er gegen die Fortführung des Kampfes um eines schönen Weibes willen sprach. Denn auf Hektors Widerstand hatte der Knabe gestoßen, als er beweisen wollte, dass die Griechin trotz des Geschehenen des Blutvergießens wert sei. Damals fühlte Hektor, dass man allzuviel nach der Kaleia und zu wenig nach der Agathia frage, nach Art heißblütiger Jünglinge, denen zur Abschätzung von Menschen das ruhige Urtheil fehlt. Und was heißt das, ruhig urtheilen? Es heißt, nicht bloß Einzelnes, sondern das Ganze einer Sache auf die Wage legen; Troja hingegen sah nicht auf das ganze Weib, sondern auf ihre Schönheit, die ein Theil von ihr war. Nach diesem „Stück von ihr", dem Besonderen hatte das Begehren und Gelüsten gezogen, um der berückenden Hülle willen das innerlich entwertende nicht gesehen. Das heißt, eine Vorliebe, eine Sonderneigung hatte gesiegt, und blind für die Summe, nur Theile und Splitter bevorzugt; Richter war der auf das Einzelne, auf das Äußere gerichtete Wille gewesen, wo einzig von dem, durch keine Begierden und Separatgelüste getäuschten Urtheil eine getreue und besonnene Schätzung zu erwarten war. Und was ist nun, frägt Hektor, ein Wille, den der Theil berauscht, wo das Ganze vernichtet? Ist er nicht wie von einer Krankheit überkommen?

Leider ja! Der Anblick der Schönheit wirkt auf ihn wie eine contagiöse Berührung; und während wir sonst hassen, was uns krank macht, liebt dieser vergiftete und toll gewordene Wille die schreckliche Krankheitserregerin und verlangt nach so offenkundigen Mahnungen nach nichts anderem als nach ihr. Nach ihr und nur nach ihr! Ihr unterwirft er sich freudig, für sie bringt er Opfer, für sie begeht er fürchterliche Versündigungen, an uns selbst und an allem, was uns theuer sein soll . . . So spricht denn Hektor, redlich, wie er ist und tiefsittlich, er, der Verständige und Wohlerfahrene: „Sie ist nicht wert, was sie schon gekostet hat!“

So spricht er. Aber freilich, die deutschen Leser wissen es nicht; niemand sagte es ihnen und sie lernten das Gedicht nur aus den vorhandenen Übertragungen kennen, die unter allen schlechten Übersetzungen aus dem Englischen wohl die erbärmlichsten sind. Denn sie haben dieses krystallinische Gebilde in wüstes Gerölle verwandelt, die Säulen und Bögen, in denen der Weltgeist athmete, zerbrochen und in Trümmer geschlagen, und Verse voller Wohlklang, Gedanken voller Majestät unkenntlich, zu einem Kauderwelsch gemacht. Und am meisten wurde von dieser Barbarei die zweite Scene des zweiten Actes heimgesucht; denn wer ahnt, dass hier Jugend und Alter, Blut und Urtheil, Form und Inhalt, Schein und Wahrheit miteinander kämpfen, wenn man unsere Übersetzungen liest? Gibt es doch vielleicht kaum einen, der diesen Act je anders, als mit Überspringung ganzer Versreihen, die ihm wüst und hirnverbrannt schienen, las. Und doch ist der Dichter hier am größten. Wie es im Gebirge stille Seen gibt, unter deren Spiegel ungeheure Tiefen schlummern, so blickt der Dichter hier zu den Quellen des Einzelschicksals und des Einzelcharakters, wie zu den Ursachen des Völker- und Zeitengeschicks hinab. Und er ist dabei so einfach! Er sieht den kranken Willen, sieht die ungesunde Begierde, und stellt nur noch die eine Frage, durch welche Pforten das die Seele ver-

giftende Element eingedrungen ist? Kennt ihr sie nicht? Es sind die Augen, die Sinne: der grobe, körperliche Augensinn ist's, durch dessen Wahrnehmung das Blut jäh in Wallung geräth und einen Willen zeitigt, noch bevor zur Überlegung Zeit war; und es entstehen dann die jähen und willkürlichen Schätzungen der nur am Äußern entzündeten Begierde, bar des Verstandes, der in das Innere der Dinge eindringt und sie prüft. Mit einem Wort, es herrschen die Sinne... Aber noch bevor Hektor es sagt, ruft, statt zusammenzubrechen, Troïlus sieghaft, flammend und triumphierend, er ruft — tragische Ironie! — selbst voller Feuer die Herrschaft der Sinne und ihren Vorrang vor dem Urtheil aus.

Doch man verstehe wohl! spräche er mir nichts dir nichts: weg mit der Überlegung, wir wollen nur der unüberlegten Begierde folgen, dann wäre dies im höchsten Maße unsinnig. Aber so machen sich die Dinge nicht. Troïlus sucht für den Unverstand verständige Gründe, damit der Unsinn als das Unvermeidliche und Beste erscheine, und den Weg dazu bahnt ihm Hektor selbst. Denn Hektor spricht nicht gleich ganz klar, bei Shakespeare ebensowenig, wie beim griechischen Sänger. Immer schließt ihm ein eigener rücksichtsvoller Sinn den Mund, wenn es heißt, einem Urtheil den letzten scharfen Ausdruck zu geben, und besonders wenn es Helena gilt, hält seine Ritterlichkeit schonend zurück. Da kann nun die Beschränktheit leicht missverstehen, die Sophistik verdrehen und modeln — und eben dieser Fall stellt sich gegenwärtig ein. Hätte Hektor geradeaus gesagt, dass ein Weib nicht nur schön, sondern auch treu sein muss, und hätte er hinzugefügt: Helena ist wertlos und innerlich faul, dann hätte jeder zugestimmt, weil verstanden, und für Troïlus gab es dann keine Antwort mehr. Aber Hektor sprach anders, er hielt das Deutlichste für unnöthig; statt von dem Werte des Äußeren im Gegensatz zum Werte des ganzen Menschen zu sprechen, sprach er von der Neigung, die nach einem Theile urtheilt, wo sie nach dem

Ganzen urtheilen soll. Und da missversteht man nun, und auch Troïlus missversteht, als ob es dem Bruder nur um die Schönheit gienge, und als ob er gesagt hätte, nicht alles an Helena, sondern nur einzelnes sei an ihr schön. Und da ist freilich die Antwort leicht, ja mehr, sie füllt sich mit einem blendenden Sarkasmus; denn was heißt das, ruft Troïlus, mein Wille sei toll und krank? Ich soll also nicht mehr wollen, was ich will, soll mich nach einem anderen Lenker meiner Thaten und Entschließungen umsehn? Sehr wohl. Aber die Quelle von Wille und Wahl ist die Wahrnehmung des Auges, und das Auge spricht demnach eigentlich das letzte Urtheil und gibt die Entschließung ein. Und ist der Wille krank, so ist doch das Auge gesund, und meine Augen, meine gesunden Sinne sind darum meine Führer. Und sie sagen, es ist nicht wahr, dass an Helena bloß einzelnes schön ist; sie sagen, sie ist vollkommen schön. Und dass nicht ein willkürliches und parteiisches Wollen und Gelüsten aus mir spricht, geht daraus hervor, dass ja die ganze Welt über sie ebenso urtheilt wie ich und sie allen die ideale Schönheit ist. Weg also mit den Splitterrichtern, nur den Sinnen muss man vertrauen und folgen! Gibt es ein schneidenderes Einbekenntnis der Sinnlichkeit?

Aber damit ist der Kampf nicht zu Ende. Hektor kann taktische Fehler begehen, doch ihn verwirrt nicht die Sophistik; das wäre nicht der ernste und sittlich starke homerische Held, wenn Shakespeare ihn gar so leicht durch ein Quiproquo überrumpeln ließe. Und hohen Urtheils wie er ist, und wohlerfahren, ruft er darum dem jungen Manne zu, wohin sein Sinnencultus führt. Denn in diesem Denken ist alles auf den Kopf gestellt, das Blut herrscht, das Urtheil ist Sclave, und der Mensch begreift nicht mehr die Forderung der Sittlichkeit und des Rechts — und beiläufig bemerkt, ist hier der Punkt, wo der Sinn der Citierung des Aristoteles im Drama klar wird. Wie viel besser wäre es gewesen, sich nicht über den

Anachronismus aufzuregen und lieber dem Gedanken nachzusinnen, der tragisch und gewaltig ist. Denn ach, sagt Hektor sich selbst, Sitte und Recht, Moralphilosophie willst du predigen, während doch die Jugend unfähig ist, das alles zu begreifen, weil die Natur in ihr übermächtig ist und das tobende Blut alle Einsicht übertäubt. Ja, sie ist so schön, die Lehre, nicht bloß nach dem körperlichen Reiz, sondern auch nach der Seele zu verlangen, und wie leicht wäre es auch, nicht mit dem groben Augensinn, sondern auch mit Vernunft zu richten. Wie leicht gienge das, wie würde dann auch das Innere dir offenbar! Du müſsteſt nur, wenn dir etwas gefällt, warten, ob auch das Innere standhält; und doppelt freudig dürfte man dann die Hand nach dem geliebten Gegenstande ausstrecken, wenn es sich zeigt, daſs das Ganze, Kern und Schale, der Liebe wert. Nur etwas warten, nur nicht gleich wollen, sondern überlegen: gibt es etwas Leichteres? Und doch, wer bringt dies der Jugend bei? Es pocht die Begierde und sträubt sich gegen die Vertagung eines Wunsches, das Verlangen, das eben nicht vom Urtheil geleitet sein will. Und dieses Sehnen und sofortige Wollen, dieses Zuwenig des Verstandes, dieses erschreckende Allzuviel der sinnlichen Leidenschaft sollte in Troja siegreich sein?

Also geschlagen auf der ganzen Linie! Andromachens Gatte ist nicht zu erschüttern, und mit Helena kehrt auch Troïlus' Geliebte zu den Griechen zurück. Allein, was ist das? Troïlus spricht noch einmal; nur wenig ist es, was er vorbringt, aber er tritt ganz nahe an den gewaltigen Hektor heran. Und er, der Junge und bisher Unbeachtete, spricht so, daſs alle erbleichen, und daſs Hektor wie von einem Schwerte getroffen auffährt — und ihr wiſst nicht, was Troïlus spricht? Leſet, ja lest nur die Ilias. Da Palamedes zur Flucht räth, warum geräth dort Hektor in solche Empörung; da er Achill herannahen sieht und ihm die Kniee schier vor Angst brechen, warum bleibt er doch noch, und flüchtet nicht? Und als ihm

der Gedanke kommt, dem Schrecklichen Frieden anzubieten und den Krieg zu beendigen, da verjagt er den Gedanken wieder, und nennt sich feige und weibisch, einen verworfenen Sclaven von Gesinnung und Art ... Warum dies alles? Der Grund ist, weil ihm, dem Soldaten, in erster Linie doch der Schlachtenruhm Religion ist und das Leben nichts wertet, wenn jemand sollte sagen können, er habe nachgegeben und gebangt. Nein, lieber sterben, als in den Schein muthlosen Zurückweichens gerathen — so ruft es in ihm im homerischen Gedicht. Und gerade in diesem Mittelpunkte seines Wesens, in der Ruhmliebe und Angst vor Anzweiflung faſst ihn auch der Engländer, indem er in ihm die eifersüchtige Angst aufrütteln läſst. Denn jählings ruft Troïlus messerscharf, dicht an ihn herantretend und gleich einem Rachegott ihn anherrschend: Also feiges Verleugnen des Muths! ... Und Hektor erschrickt und unterwirft sich; und der Ruhm ist also für ihn nur das, was andere über uns sagen, und er gibt nach, wenn er das Wort nicht hört, wornach es dem Ohre verlangt. Ja, das ist es, der bloßen Maschine des Ohrs ist er unterthänig, und er ist also auch nur ein Sinnenmensch wie Troïlus, der eine Sclave des Auges, der andere des Ohrs ... Und damit ist der Kreis geschlossen. Nicht die innere Beschaffenheit, sondern die äußere Bildung des Weibes bestimmt die Neigung; nicht Recht und Gemeinwohl, sondern die Angst vor der fremden Meinung bestimmt den Führer des Volks. Die Augen und Ohren sind in jungen Zeiten die Beherrscher der Menschen; nicht das Urtheil, sondern die Sinne regieren in der Zeit der homerischen Sinnlichkeit.

Und merkt man nun, warum Shakespeare das Werk nach Troïlus nannte? Ein großer und edelmüthiger Soldat, ist Hektor doch der Mann nicht, dessen die Zeit bedarf. Es fehlt ihm an Willenskraft und Beharrlichkeit — der Jüngere entreißt ihm die Führung, derjenige, der an Erfahrung und Urtheil noch himmelweit hinter ihm zurücksteht, aber schon jetzt

durch seinen Willen der Überlegenere ist und jeden Widerspruch beugt. Denn bis auf Paris war Troïlus der einzige für den Krieg, Hektor und die anderen ersehnten den Frieden — da bezwang sie Troïlus; und wenn nun Trojas Stütze fallen wird, wer ist Schuld daran? Und so ist es denn auch Troïlus, aus dem Shakespeare die große tragische Gestalt macht: er führt ins Leben ihn hinein und bürdet auf ihn die Schuld. In wessen Namen wird der Krieg fortgeführt? Im Namen der Schönheit und des Ruhmes, der beiden Ideale, die die Jugend immer hegt; und nun soll der Jüngling den Wert dieser Ideale durchkosten, und was er an andern gesündigt, das büßt er am eigenen Leib. Er hat den Kampf um ein Weib gerecht genannt, bloß weil es schön ist, und nun erfährt er, was es wert ist, wenn es innerlich faul; er hat auf den Krieg im Namen jenes Ruhmes, der Selbstzweck ist, gedrungen, und erfährt, was er wert ist, dieser nackte soldatische Ruhm. Cressida verräth dich, Thor — das ist die bloße Schönheit! Achill fällt mit Übermacht über Hektor her und tödtet ihn — das ist der Ruhm!...

III. Construction des griechischen Stoffs.

Dies also ist der troïsche Theil des Dramas, und nun wendet sich der Dichter zu der Construction des griechischen Stoffs, von dem die Kritik der Ansicht ist, dass er aus dem Drama auszuschließen gewesen wäre. Denn sie klagt bekanntlich über die Doppelhandlung unseres Stücks, und zwar über die Doppelhandlung schlechtweg, was ja nur heißen kann, dass ihr in einem Drama mehr als eine Handlung schädlich erscheint und dass sie nach Schließung eines Kreises jede weitere Handlung eo ipso verwerfen möchte. Nun liegt es auf der Hand, dass sie hierin mit sich selbst in Widerspruch geräth, denn sie hat — vide Maß für Maß, Kaufmann von Venedig, König Lear, Anzengrubers Viertes Gebot — gegen andere Dramen trotz ihrer Doppel- und dreifachen Handlungen nie Einwände erhoben; und wenn ihr just in unserem Stücke die Häufung der Stoffe missfällt, so werden ihr wohl nur die Gründe ihres Missfallens nicht ganz klar sein, und etwas anderes als die Doppelhandlung als solche wird Schuld daran tragen. Diese Gründe sind aber nicht schwer zu errathen. Dort, wo die Kritik sich befriedigt fühlt, sind die Doppelhandlungen durch das innere Band einer gemeinsamen Idee zusammengehalten; wie sie nebeneinander hergehen, sich kreuzen und sich wieder entfernen, so fliehen sie zur endgiltigen Vermählung doch wieder aufeinander zu, und singen, zwei Stimmen, nur einen Ton, die eine klar leuchtende Idee, Erfahrungsgesetz oder Sittenforderung. Und indem der Dichter dieses sein Leitmotiv in Folie, Hauptthema und Contrasthandlung in verschiedene Lichter stellt, drückt er damit aus, dass die

Idee, an die er mit der Kraft eines religiösen Gefühles glaubt, trotz der Vielheit der Fälle und trotz ihrer Verschiedenartigkeit doch überall mit der gleichen Kraft und Majestät walte. Was ist es also, wenn der Dichter zu solchem Ende seine Doppelhandlungen knüpft? Es ist eine Art ernster und anmuthsvoller Casuistik, wo vor unseren Augen eine ganze Lebensscala von den Niederungen bis zur Höhe hinauf sichtbar wird, und über alle Sprossen wandelt das eine große Lebensgesetz, in den geistigen Nächten furchtbar, oben im Lichte erhebend und verklärend. Und wenn wir dies sehen, sollte es uns misfallen? Unmöglich, und umso unmöglicher, als die vielen Handlungsströme auch ein Bild von der Mannigfaltigkeit des Lebens geben und der Dichter selbst darum des Reichthums der Natur mit theilhaftig zu sein scheint. Das heißt also, wenn der Dichter im Troïlus-Stoff zeigt, dass äußere Schönheit und nackte Schwerterkraft verderbliche Ideale, und dass Elend folgt, sobald die Jugend über das Alter, die Sinnlichkeit über den Verstand, Blut und Begierden über die Pflicht den Sieg davontragen, dann wird dadurch allein schon der vorauseilenden Combination der Weg gezeigt, was von einer zweiten Handlung zu erwarten. Damit uns nicht eine Monotonie angähne und damit der Eindruck der Lebensmannigfaltigkeit nicht fehle, wird dann der Dichter, wenn er Phantasie und Modellierungskunst hat, die kommenden Ähnlichkeiten und Contraste verschleiern; allein durch die Schleier hindurch wird doch deutlich sein, dass er gegenüber den falschen die echten Ideale aufrichten und die Unterwerfung der Sinne unter den Verstand, des Blutes unter das Urtheil, der Begierden unter die Pflicht fordern will, das heißt, die Verehrung nicht der äußeren, sondern der sittlichen Schönheit des Weibes, und den Cult der sittlichen Mannesthat, statt der Vergötterung des streitbaren Muthes als Selbstzweck. Liefe demnach solch eine Parallelhandlung neben der ersten, so würde — natürlich eine künstlerische Ausführung vorausgesetzt — gewiss keine Klage über die Doppelhandlung laut werden, während umgekehrt nur ein Gerüste abenteuer-

reicher Fabeln starrt, wenn zwischen der Achilles-Handlung und dem Hauptpunkt keine Beziehung besteht. Denn dann ist es nicht die größere sittliche Kraft, die endlich siegt, sondern es erschlägt eben nur ein Mann den andern; und nicht führt Odysseus' Weisheit das Regiment, nicht wird Achills Jugend der Pflicht unterthan, nicht fällt Troja, weil dort alle vernünftige Ordnung auf den Kopf gestellt ist; sondern es kommt das Geschick in einer gänzlich jähen und gewillkürten Gestalt, in welcher die Seele Homers, und nicht die Seele des Dramas lebt, das Shakespeare eigentlich geplant hat, und welche er nur darum bei dem Griechen entlehnt, weil er aus seinem Stoff heraus kein anderes Werkzeug weiß, um den Hektor zu tödten. Mit einem Worte, nicht dem dramatischen Zwang, sondern der Noth des Dichters gehorchend steht dieser Achill auf der Bühne; führt er aber aus diesem Grunde den letzten Streich, was unterscheidet ihn dann noch von einem Deus ex machina? Ja, er ist einer der ärgerlichsten dieser Sorte; denn andere trauen sich nur einen Augenblick verschämt vor unsere Augen, während hier durch lange fünf Acte auch noch die Maschine ausgestellt wird, die ihn endlich mit Donnergepolter herausschießt. So beschaffen, wäre also die Doppelhandlung wirklich tadelnswert; zusammenhanglose Apparate in Gang bringen, Figuren mechanisch nebeneinander stellen, Krystallisationspunkte schuldig bleiben, denen die verschiedenen Atome anschießen müssten, das ist Dilettantenarbeit — und Shakespeare sollte sie geleistet haben, er, der das Gefühl für solche Ungehörigkeiten hatte, und Kunst und Möglichkeit und Mittel besaß, den in Achill verkörperten Nothbehelf, wenn er ihn schon nicht entbehren konnte, so doch abzukürzen? Nein, so arbeitete Shakespeare nicht, nicht in seinen Anfängen, und noch weniger in der Zeit seiner reifsten Größe, und darum müssen wir uns fragen, ob er auch genau gelesen und verstanden ward. Wenn er die griechische Sache so weit ausspann, so sah er in ihr gewiss ein Gegenbild der troïschen Handlung. Und welches ist dieses Bild? Es steht

klar und einfach hingeschrieben in dem Stück, und nur die Kritik gieng mit ihrer Neigung, alles, was nicht lärmend ausposaunt wird, zu missachten, blind und verständnislos daran vorbei. Wir sehen in Troïlus den Anbeter der Schönheit, in Hektor denjenigen des Ruhmes; und nun folgt zur Erfüllung des tragischen Dreiklangs ein neuer gewaltiger Ton. Denn auch Achilles liebt. Und während Troïlus in Wonnen schwelgt und Hektor dem Trugbild weiter nachjagt, geschieht der erste und kolossale Versuch der Losreißung Achills von seiner Liebe und seine Wiedergewinnung für die Ehre, die in der Erfüllung der Pflicht gegenüber der Allgemeinheit besteht. Ja, der Dichter verläſst hier wieder den homerischen Stoff und nimmt den Achill der späteren Sage, statt des zürnenden Heros, den er in der Ilias fand. Aber nicht aus Willkür, sondern um der Einheit willen, die sich nun wunderbar gestaltet, entschied sich Shakespeare so. Denn nun hat er einen Achill, der aus Liebe zu einem Weibe ruht, und zugleich ist er voll der Liebe zum Ruhme, den er nun selbst durch seine Unthätigkeit gefährdet hat. So toben also Liebe und Ruhm, die beiden Zeitideale, in ihm widereinander; und wenn es gelingt, ihn von der Liebe loszureißen, welcher Seite gehört dann der Sieg?

Damit ist aber auch von selbst Motiv und Handlung des Achilles-Theils gegeben: Thema — Losreißung Achills von seiner Liebe; Mittel hiezu — daſs er seinen Ruhm arg bedroht sieht. Doch wodurch? Durch Worte? Worte genügten, um den troïschen Helden zu erschüttern — ist Achill von derselben Art, daſs ein Hauch ihn zum Wanken bringt? Und sieh da von selber der Antrieb, den größten Griechen und den größten Troër zu contrastieren — nein, einen Achill schreckt man nicht durch Anzweiflungen seines Muths! Niemandem könnte es einfallen, und wenn auch, Achill hat ein Selbstvertrauen, das dem Troër mangelt; in der Ilias überquillt er davon, hier, in der geänderten Situation, braucht er überhaupt nicht der

Herold seines Wertes zu sein. Er hat andere Mittel, die lächelnde Ruhe, womit er sich der thersiteïschen Kritik preisgibt, das Unvermögen zu glauben, dass jemand ernstlich mit ihm rivalisiere, die wohlwollende Kameradschaft, die er bis zur Krise dem Ajax hält. Dies liegt ja nothwendig im achilleïschen Charakter, und darum also auch die sein Sicherheitsgefühl offenbarende Scene am Schlusse des zweiten Actes, wo man ihm wie bei Homer ins Zelt folgt, und ihn vergebens bedroht und bestürmt. Wie die Bitten, so prallen auch die Bedrohungen seines Ruhmes von ihm ab, und es bedarf mithin eines anderen, stärkeren Hebels, um ihn aufzuscheuchen — und kennt ihr das Mittel nicht? Es steht bei Shakespeare. Dich rührt nichts, und dein Ruhm scheint dir unantastbar? Nun wohl, du sollst dich täuschen, denn größer als du ist, wer den Hektor besiegt. Und wir haben solch einen Mann — und da wir ihn fanden, bist du uns nichts mehr; nicht eines Grußes würdigt man dich weiter, und das Heer, dessen Liebling du warst, jubelt einem anderen zu. Und siehst du nun, wie du erbleichst? Dein Zorn lodert auf; doch halt, dich sollen auch die Selbstanklagen zerfleischen, denn lass es dir sagen: Man weiß alles, Achill! Meinst du, Nestor hätte umsonst in Troja geweilt? O, dort erfuhr er dein Geheimnis! Achill liebt eine Tochter des Feindes, und an Verrath spinnend, läßt er, um ihr nicht weh zu thun, sein Volk zugrunde geh'n.

Beiläufig bemerkt, ist es eine der erschütterndsten Scenen der dramatischen Literatur, in welcher sich das Geheimnis dieser Liebe lüftet, und schon die tiefe und mächtige Überraschung, welche sie erzeugt, rechtfertigt es, dass der Dichter es so lange verbirgt. Und das Stück hat ja davon noch anderen Gewinn. Denn theilt der Dichter uns die Lösung erst nach langer Wegstrecke mit, so muss er auch dafür sorgen, dass uns das Räthsel bis dahin in starker Spannung erhalte, damit es uns beschäftige und wir ihm anhaltend nachspüren — denn je leidenschaftlicher uns etwas interessiert, desto tiefer und stärker wird auch die Wirkung

der endlichen Lösung sein. Und da uns nun fortwährend Verdammungen des Achilles umtönen, so wird unser Interesse naturgemäß wachsen, wenn uns der Dichter zum Widerspruch gegen die Anklagen aufzustacheln versteht; und das stillste und beste Mittel hiezu ist, uns die Persönlichkeit des Achill so anmuthend zu zeigen, dass wir, so stumm er ist, für den ringsum Angegriffenen Sympathie empfinden, so dass wir aus der Tiefe unserer Sympathie daran zu zweifeln beginnen, ob er wirklich frivol und unmenschlich sei. Darum Situationen, wo wir sein beruhigtes und gerechtfertigtes Selbstvertrauen sehen, darum schonendes Wesen gegenüber dem späteren Rivalen, geistvolles Lachen, blendender Witz und in allem Witz niemals Lästerung eines anderen. Und merkt man nicht die Folge? Wenn wir dies alles sehen, so können wir nicht mehr glauben, dass Shakespeare ihn carikieren wollte; wie wäre dies möglich, da doch seine ganze Art als Gegentheil einer Caricatur erscheint! Und hören wir die Urtheile der Griechen, so vermögen wir wiederum nur dem Zeugnis unserer Augen zu glauben, die ja etwas anderes sehen, als die Äußerungen einer solchen Verwerflichkeit. Ist aber unsere Empfindung so weit, dann lasst uns in Ruhe mit eurem Kummer ob der Verzerrung des Heldenbildes durch Shakespeare, denn deutlich tritt dann die Frage vor uns hin, ob die Griechen sich nicht irren und dem Achill unrecht thun. Und noch mehr. Wunderbare Rotation, wunderbares Werden und Sichbefruchten der Empfindungen! Aus der Sympathie geboren, verstärkt jetzt das Gefühl, dass ein Unrecht vorliegen müsse, die Sympathie, und bringt uns den Angefeindeten noch näher, so dass die schlimme Nachrede, statt zu verdunkeln, den Eindruck der Persönlichkeit, die zu ihr in einem solchen Widerspruch steht, noch erhöht. Und der Zuschauer sagt sich: „Ich sehe, dass Achills Waffen rosten — aber aus einem unmenschlichen Grunde? Das glaube ich nicht.“ Und welch Gefühl dann, wenn man erfährt, dass dieser gewaltige und schöne Pelide wirklich nicht bloß der Mann ist, der im Zorne junge Knaben schlachtet, sondern ein Heros,

dem nichts Menschliches fremd ist, auch die Liebe nicht. Und wollt ihr schließlich noch wissen, wie es zu dem Schlachtengott passt, eine Troërin zu lieben, so verweist der Dichter auf die Sage, wo Achill die Penthesilea liebte, dann auf die Sage, wo er Polyxena liebte, und vor allem auf die allermenschlichste Empfindung. Denn das ist ja eine tragische Liebe, und leidet denn Achill nicht auch unsäglich durch sie?

Die Geheimhaltung ist also von Vortheil, sie führt zu wunderbaren Schönheiten der Erfindung; sie ist aber auch psychologisch eine Nothwendigkeit, denn wer posaunt eine solche Liebe offen aus. Soll Achill es thun, der stolze Achill, dem überhaupt das Girren fremd ist, und der mehr als alle Kritiker die Scham und das Unglück empfindet, in einem solchen Verhältnis zu sein? Oder sollten die paar Troër geschwätzig sein, denen wohl das Geheimnis bekannt ist und die es ängstlich hüten müssen, weil eine Verbindung ihrer Königstochter mit Achill für sie der halbe Sieg ist? In der Natur der Sache selbst liegt also die Nöthigung zum tiefsten Schweigen hüben wie drüben; und daraus ergibt sich, dass die Griechen Achills Passivität sehen, doch sie absolut nicht begreifen — und was muss sie also der Dichter angesichts dessen empfinden lassen? Wahrlich, nur bei dem gegenwärtigen Stande der deutschen Shakespeare-Kritik ist es möglich, dass eine solche Frage erst gestellt werden muss! Den Griechen ist ja das alles unerklärlich; ohne sichtbare Ursache und Vorkommnis blieb Achill eines Tages dem Felde fern. Und nun bluten sie aus tausend Wunden, ohne dass es ihn rührte, und man kann ihm kein Wort der Aufklärung erzwingen; bestürmt man ihn, so erwidert er kurz: „Ich will nicht, ich gehe nicht in den Kampf.“ Und das alles geradeaus, ohne Vorwände, ohne Ausflucht; er schützt keine Träume oder Göttersprüche vor und bleibt immer nur bei dem: „Ich thue nicht mit!“ Und die Folge ist wachsende Zuversicht der Troër und im eigenen Lager verderblicher Ungeist; denn gewöhnt, alles an Achill zu bewundern, spotten

die Myrmidonen: „Ohne ihn und uns seid ihr nichts.“ So betrachten sie die allgemeine Noth mit Hohn, sind von Wonne erfüllt, da sich ihre Unentbehrlichkeit bekundet; und was bleibt also den Griechen übrig, als den Geist, der aus den Dienern spricht, auch in dem Herrn zu vermuthen, und ihn für einen tollen Condottiere zu halten, der in seiner wahnwitzigen Überhebung einmal zeigen will, daſs es ohne ihn nicht geht? Mit einem Worte, es ist dies das Ergebnis der Situation, und zwar das nothwendige und einzig mögliche Ergebnis, so daſs es Unsinn wäre, die Griechen anders urtheilen zu lassen. Denn es ist ja nicht, wie in der Ilias. Dort sahen alle das dem Achill zugefügte Unrecht und konnten ihm darum anhängen, trotz des Leides, das durch seine Unversöhnlichkeit dem ganzen Heere zugefügt ward. Hier aber hat ihn niemand verletzt, er ward vergöttert und auf den Händen getragen; und nun er so jäh und unbegreiflich sein Volk im Stiche läſst, sollte es in der Laune sein, nach Professorenart über seine Heldenherrlichkeit entzückt zu thun? Nein, es bleibt nichts, rauchendes Blut ringsum, müssen sie ihn, uneingeweiht, der Unmenschlichkeit anklagen, — und da erzählen uns die Commentatoren, daſs Shakespeare ihn entwürdigt und verzerrt! Und wie das Volk, so die Fürsten; sie wissen ja nicht, was mit Achilles vorgeht, sie müssen bittersten Groll empfinden, und mitten im Groll noch empört es sie, daſs der plumpe Ajax den Achill zum Kärrner macht. Wo sind sie nun also, diese Tölpel und Intriguanten von Fürsten? In Shakespeares Drama sind sie nicht vorhanden, und voll herübergerettet hat er die großen Gestalten aus dem homerischen Gedicht.

Ja, ich sage es ruhig, dies that er. Hier ist der eherne Diomedes der Ilias, hier Patroklus, die sanfteste und großherzigste Erscheinung der todbringenden Zeit. Und Agamemnon gar ist größer und lichter; er hat nicht, wie in der Ilias, an einem Gewaltact festzuhalten, und erscheint darum auch nicht gegen die allgemeine Noth verhärtet; er ist ehrenhafter, als

der gallige und habsüchtige Pascha der Ilias, würdevoller und königlicher, als der Mann, den man dort einen feigen und schamlosen Hund benennt. Und was den Ulyſs betrifft, wo lag für den Dichter der Anreiz, ihn zum Intriguanten zu gestalten und ihn maulwurfsgleich das Ansehen des Achill untergraben zu lassen? Was hatte er von einer solchen Figurage? Den „Protest" und immer nur den Protest gegen Homer! Ließ er aber Ulyſs den Guten und Großen sein, der den Achilles zur Pflicht zurückzwingt, welch ein Zusammenschluſs der beiden Handlungstheile dann — Ebenmaß der da und dort waltenden Beziehungen — und die aus diesem Parallelismus hervorleuchtende Idee! Denn nun seht her, wie in Troja die Jugend führt, in Hellas das Alter, dort Troïlus, hier Odysseus — und nicht durch das Mannumwerfende, die Centner, siegt das Volk des Laërtiaden, sondern weil bei ihm die größere Weisheit und die sittlichere Kraft ist. Und es erscheint dann auch der Krieg nicht als der bloße Widerstreit leicht zu verschiebender physischer Kräfte, sondern der Dichter sucht die die Physis beherrschende Beschaffenheit der Geister, um sich zu vergewissern, daſs jenes Volk siegen muſs, das die größere moralische Kraft hat.

Und siehe, bei näherer Betrachtung zeigt sich, daſs Shakespeares Ulysses thatsächlich nicht von dem homerischen Vorbilde abweicht, und daſs wir ihn nur, von einem ersten Eindrucke getäuscht, miſsverstanden — und mit ihm die Absicht Shakespeares. Aber wir selbst waren an der Täuschung schuld, indem wir vergaßen, daſs der Dichter, das Beispiel des Lebens nachahmend, die Wahrheit oft nur langsam aufrollt, so daſs seine Personen nicht gleich nach dem ersten Schritt zu beurtheilen sind. Ja, sehr schief urtheilt Ulyſs anfangs über den Peliden; ja, er sucht ihn zu hemmen und Ansehen und Ruhm ihm zu verkleinern. Aber konnte und durfte er anders? Er kannte ja nicht den wahren Grund seiner Unthätigkeit und hielt empörende Eitelkeit für die Triebfeder seines Verhaltens

— und wirft man solch einem Moloch etwa noch Nahrung zu? Darum hintertrieb er nach der troïschen Forderung die Entsendung Achills in den Kampf. Und zwar mit umso größerem Recht, als es ja nur ein Schein- und Paradekampf sein sollte. Denn Hektor forderte nicht — wie Menelaus den Paris, Ilias III. — auf Tod und Leben, sondern es sollte ein unblutiger Gang sein, wo einer den andern nicht tödtet, sondern wo man sich am Ende achtungsvoll die Hände schüttelt, ganz ritterlich, nach der Schaustellung der Athletenkraft; und um solch eines Strohwischsieges willen sollte also der Eitelkeit die Gelegenheit zu noch wilderer Überhebung und Gehorsamsaufkündigung geboten sein, bis am Ende der Oberbefehl den letzten Rest von Autorität verlor? Dies wäre Wahnsinn gewesen, und nicht Eifersucht, sondern tiefe Sorge war es darum, die Wahl von Achilles abzulenken, Scheinerfolge zu verachten und mehr auf die feste Führung, als auf nutzlose Aventuren bedacht zu sein. Dies ist der Ulyss des ersten Actes; aber nun kommt die Mission Nestors nach Troja, und nach seiner Rückkehr eine Politik gegenüber dem Achill, so ganz verschieden von dem bisherigen Verhalten — und das alles sah die Kritik nicht. Ist das noch derselbe Ulyss, der den Peliden in den Hintergrund zu drängen und ihm den Weg zur That abzuschneiden strebte? Ulyss am meisten arbeitet ja jetzt an seiner Zurückgewinnung für den Kampf. Er führt die Fürsten zu ihm hin, folgt ihm ins Zelt und will ihn überreden; und nur weil es nicht gelingt, greift er wieder auf Ajax zurück und setzt den großen Missachtungsapparat gegen Achill in Bewegung, — bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt, und die Angst vor dem drohenden Sturz treibt dich dann in unsere Reihen zurück ... Mit tausend Mitteln müht sich also Ulyss um die entgleiste Männlichkeit und gibt für einen Augenblick heftiger Verkennung vier Acte heißer und unermüdlicher Werbung — und das alles sieht die Kritik nicht und frägt nicht, wodurch sein Sinn eigentlich geändert ward? Nun, die Ursache war die geheime Kunde, die Nestor aus

Troja heimbrachte, die Botschaft, dass Achill aus Liebe zu einer Troërin nicht kämpft — und das war etwas anderes, in einer solchen Liebe war ebensoviel Unglück als Frevel, und in dem drohenden Verluste seiner selbst war Achill doch kein erbarmungsloser Polyphem, der sich von den Leibern armer Schiffbrüchiger mästet und nährt. Diesen Achill konnte man noch retten, und Ulyssens eigenstes Herz und Interesse hieng daran, denn er liebte den Mann. Er hatte ihm schon einmal die Mädchenkleider abgestreift und ihn nach Troja gebracht, durch Achills Schwert hatte bisher seine eigene Politik triumphiert, er sah in ihm die blendende Erscheinung, die die Hellenen ermuthigte und entzückte, den Sonnigen, der die silberne Leier schlug, den Gedankenvollen, dem in ruhender Mähde der Traum einer Kalokagathia genaht. So war er, und so kannte ihn Ulyss. Denn diese Empfindung, die den Achill adelte, dieser Geist, der von einem inneren Besitzthum wusste und nach Ehre, nicht bloß nach Ehren verlangte, diese tiefe Sehnsucht, die sich in dem Heldsein nicht erschöpfte, sondern für die es auch ein Menschsein gab — man muss ja nicht glauben, dass dies dem Achill erst im dritten Acte angeflogen kam! Und seitdem Nestor aus Troja zurückgekehrt war, ward alles dem Ulysses wieder klar. Menschsein! Achill hatte es von der Mutter gelernt, die oft flehend mahnte, dass die Liebe das schönste Menschsein berge; aber der Jüngling verstand es damals noch nicht, und stärker war der von den Vätern ererbte Glaube an das Schwert. Da gab es nur Ein Glück, den Ruhm, und weitab stand die Liebe, als letztes kleinstes Lebenszubehör müßiger Tage, weitab im Dunkel der Zeit. Da kam der Riss, der Sturm, gegen die Ruhmbegierde antobend die Sehnsucht nach der friedvollen Liebe, und mit ihr Fragen über Fragen, Tortur über Tortur. Wozu der Kampf? Was war Helena den Völkern? Ach, über das entmenschte Gemordetwerden und Morden, und war es denn nicht besser, ein friedensvoller Mensch im gesegneten Hause zu sein? Fragen dies, die jeder Grieche verstand, hervorgeholt

aus der Seele der homerischen Menschen, hervorgeholt aus dem homerischen Achill auch. Denn mit denselben Gründen sucht ihn Thetis bei Homer unter Thränen vom Kampf zurückzuhalten; mit denselben Gründen droht er dem Phönix und Nestor mit der Rückkehr zu einem liebereichen, wenn auch ruhmlosen Dasein, und ganz ebenso prophezeien ihm die gottgeschenkten Rosse dort ruhmvollen Tod, hier langes, stilles Glück. Und muss man das Elend solcher Fragen noch weitläufig ausmalen? Diese Dinge sind ja mit dem Charakter des Achill und mit der Situation von selbst gegeben, und Ulyss, der beides kannte, wusste also auch, wie mitleidswürdig Achill jetzt war. Mitleidswürdig, denn was konnte er dafür, dass er liebte? Mitleidswürdig, weil ihn, den bisher Ungebrochenen, mitten in seinem Siegeslauf das Unheil dieser Leidenschaft überraschte; und dreifach mitleidswürdig, weil das geliebte Mädchen der Liebe würdiger, als eine Helena des Kampfes war!... Und darum schont ihn Ulyss, darum hütet er das Geheimnis, darum ehrt er ihn mitten im Angriff und ehrt sich selbst dadurch. Darum lässt er sich vom Zorn nicht fortreißen, sei es ihn, sei es Polyxena zu verunglimpfen; weder vorher, noch nachher ein Wort, das den Achill den entzückten Lästerern als Beute vorwerfen würde, und mitten im tiefsten Groll ein Herzenston, den die arme Verstandeskraft allein nicht hervorbringt — so dass dieser Ton und das tiefe, schöne, schier durch keinen Athemzug unterbrochene Schweigen am besten die Art dieses seltenen Ulysses-Charakters offenbart. Die Kritik aber, zu sehr in ihre Ästhetiken eingesponnen, um der Entwicklung eines Charakters im Drama zu folgen, und zu herzlos und am Äußerlichen haftend, um schweigende Größe zu begreifen, die Kritik nannte auch diesen Ulyss eine Caricatur!

Es ist also eine thörichte Mähre, dass Shakespeare die Troër vor den Griechen bevorzugt; und in der großen Scene des dritten Actes zeigt sich durchaus das Übergewicht der hellenischen Sittlichkeit. In beiden Lagern ersehnen die führenden

Helden den Frieden, in beiden gewinnt man sie wieder für den Krieg. Aber in Troja unterwirft sich Hektor einem Jüngling, trotz der Stimme der Vernunft, der Sittlichkeit und des Rechts; und in Hellas jagt Ulyſs den Achill auf, im Namen der Ehre und der Pflicht./Er gibt dem Kranken bittre Arznei, läſst den Ajax wählen, den Achill miſsachten; wie an einem Dutzendknecht geht man mit beleidigender Fremdheit an Achilles vorbei. Und die erbärmliche Erklärerei hält das für Spaſs, für kindische, lächerliche Chicane. Aber ist es Spaſs, wenn man einem großen Soldaten auf einmal die Achtung verweigert? Ein Ungeheures ist hier das Versagen des Grußes, ein Ruhm wird ausgelöscht, ein Schimpf angethan namens eines Heeres und Volkes. Ins tiefste Leben getroffen — denn was ist er ohne Ehre — schreit darum der Geschändete und Ausgestoßene auf: ward zum Bettler ich? Und mit Löwentrotz ruft er weiter, noch besitze ich alles, was mich zu einem Helden gemacht! Da tritt Ulyſs auf und erwidert — wie schändeten die Übersetzer hier die Verse! — nein, was den Helden ausmacht, besitzest du nicht mehr. Und der größte Lehrer und Führer seines Volkes, der Bildner der Kalokagathia, der vollausgereifte Held des zweiten homerischen Gedichtes, steht er hier da. Unsere Erklärer haben sich sehr an der Citierung des Aristoteles in diesem Jahrhunderte, vor Aristoteles spielenden Drama belustigt; hätten sie statt dessen in den Philosophen hineingesehn, sie wüſsten, welcher Geist hier den Ulysses beherrscht. — Muſs ich sagen, daſs er als tiefer Menschenkenner Achills innere Kämpfe ahnt? Warum hätte Achill sich sonst mit seiner Liebe verborgen; warum seufzte er, als Hektors Forderung kam, und konnte die innere Bewegung nicht bemeistern; warum floh er vor den Fürsten, und erschrak im Zelt bei Ulyssens Eintritt? Und jetzt, nach erfahrenem Schimpf, wieder verstört und schreckerfüllt, statt des Weiterwüthens, und was aus seinem Munde kommt, ist mehr schamerfüllte Selbstanklage, als Äußerung und Ausbruch des Zorns! Wie, fühlst du doch Scham, und Ehre und Pflicht sind also in dir noch

nicht erstorben, und du bist noch derselbe, der den Kalokagathiatraum einst träumte? Nun, dann bist du mein! Und hier setzt Ulysses an. Und zwar läſst ihn der Dichter erst tasten, und leise und behutsam den Weg durch das Ungewisse sich bahnen, bis der eben Gestürzte auch die Empfindung seines inneren Sturzes hat. Du hättest noch alles, was du einst gehabt? frägt Ulyſs indirect und phlegmatisch, und indirect und phlegmatisch fährt er fort: Das ist nicht wahr! Du wolltest Held sein, und das Heldenthum ist ein ethischer Begriff, der nicht bloß die physische Kraft, sondern auch die Gesinnung einschließt, und zwar eine bestimmte Absicht und Gesinnung: die Absicht, anderen nützlich zu sein. Dadurch unterscheidet sich ja der Held von Räubern und Riesen, und wenn also diese Absicht mangelt, so ist die Kraft ethisch wertlos, und wenn der Wille vorhanden ist und sie zur Bethätigung treibt, dann ist sie eine Wohlthat der Welt. Wie steht es also um dich, um dein Wollen und Vollbringen; gehört es noch deinem Volk, das das höchste Anrecht auf dich hat? Wenn ja, dann Segen über dich, denn dann bist du innerlich ebenso makellos und groß, als äußerlich stark und mit Schönheit gesegnet, und bist umso größer, als du in Treuen und mit Selbstverleugnung Opfer bringst, um mehr unser als dein eigen zu sein. Ist es aber anders, wo ist dann dein heldisch Gut? Und es ist ja nicht nöthig, daſs du zu den Troërn überläufst und uns als Verräther im Felde begegnest — verloren ist dein Heldenthum auch, wenn du dein Gewissen durch einen jener treulosen Pacte einschläferst und als Zuschauer abseits stehst. Denn Heldenhaftigkeit ist ja ein Besitzthum, das man nicht hat, wenn man es ungebraucht und unausgegeben in sich hat, sie ist dann deine Habe, wenn du sie mit anderen theilst. Eine jener Tugenden ist sie, die erst durch Bethätigung sind, und sich bethätigen, das heißt, aus sich heraustreten und sein Herz öffnen, daſs ihm die beste Kraft entströme zum Wohle anderer. Oder im Bilde gesprochen, du muſst säen, um zu ernten, rufen, um einen Ton zu hören, dich vor einen Spiegel

stellen, um dich selbst zu gewahren: immer musst du also etwas gethan haben, um etwas zu haben, gegeben und mitgetheilt haben, um zurückzuempfangen — und gabst du uns denn ebenfalls dein Innerstes und Bestes, um Herr davon und Held zu sein? Nein! Wir sind der Spiegel, deine Thaten die Strahlen, du bist die Ursache, unsere Schätzung die Wirkung; dem Verdienten gaben wir Kronen, der Mann der Ehre fand bei uns Ehren, nie widersprach bisher die Bewertung deinem Wert. Und wenn wir dich heute vergessen, so ist's, weil in den Spiegel, der wir sind, nichts hineinsieht: in dir allein liegt es, und wir können nichts als abspiegeln, was du der Welt, der blutig leidenden, von dir geboten und gezeigt.

Also Ulyss. Und ist das alles? Statt die Quellen unserer Verirrungen aufzudecken, nichts als brave Lehren und fleißige Betrachtungen? Aber des Dichters Weltenauge forscht tiefer. Wie konnte Achill sich so verlieren, wie die Ehrliebe so in ihm zusammenschrumpfen, als die Schönheit mit ihren Reizen erschien? O, darin liegt es, dass er innerlich doch schwach ist, dem Auge unterthan, ein von den Sinnen regierter Mensch — und der gegenwärtige Augenblick beweist es ja ebenfalls, denn nun wankt ja wieder die Liebe, weil Aug' und Ohr die Merkzeichen der Volksgunst vermisst. Mit einem Worte, er ist mit all seinen Kräften doch steuerlos preisgegeben jedem Anreiz, und in der entzündlichen Seele lodern leicht Affecte auf, jetzt Leidenschaften und Begierden, jetzt Zorn und Beängstigungen, und im siedenden Schwall verbrennt und verdampft der Verstand. Und wie die Affecte, so wechselt die Hingabe — und entsagte er heute der Liebe, um nur seinem Ehrgeiz zu folgen, es bliebe doch keine Sicherheit, denn auf fremde Stimmen horchend, wechselt auch der Ehrgeiz sein Ziel. Lachen ihm die Augen der Welt, so fühlt er sich groß, sehen sie wo andershin, ist er unglücklich und klein, und wollte die Menge von ihm ihr eigen Verderben, er würfe die Einsicht über Bord und folgte, nach dem Beispiele Hektors, der um fremden Beifalls

willen die Forderung des eigenen Urtheils verrieth, und das Wohl der Allgemeinheit dahingab, auf dass der Eigenliebe der Triumph rascher Lobpreisung werde. Denn der Sinnenmensch ist nothwendig nicht nur unfrei und abhängig, sondern im Grunde seines Wesens eine Beute der Eigenliebe und der Selbstsucht, und wird er einmal in diesem seinem wahren Wesen erkannt, so setzt sich weit nach rückwärts hin der Zweifel an seine Thaten an und entwertet ihr sittliches Motiv. Seine Tapferkeit, war sie nicht etwa nur das Gefühl der überlegenen Kräfte? Was Aufopferung schien, war es nicht vielleicht die Eitelkeit, die nach Bewunderung lechzte? Und auch du stürzest, Stolz, auch du, Hochmuth, stehst in deiner Nacktheit da und verachtest das Urtheil der Menge, so lange du seiner gewiss bist, und wendet es sich von dir, so verschmachtest du nach Gunst und Lob. Der Ehrgeiz allein thut es also nicht, er ist haltlos, und schrecklich ist die Verblendung, die ihm zujubelt als der kostbaren Seele der Thaten, und die ihn anderen zum Muster gibt — wie konnte nur diese Verblendung entstehn? Sie entstand, als einige Ehrgeizige so glücklich waren, auf keinem Punkte ihres Weges mit sich selbst in Zwiespalt zu gerathen; und da sie in ungebrochenem Laufe bis an das Ende gelangten, blieb die Selbstsucht, die sie trieb, geheim und unerkannt. Wehe aber, Ehrgeiz, wenn du vor dem Scheideweg stehst; da verräth es sich, dass du nicht führst, sondern geführt wirst, ein blinder von der blinden Eigenliebe, der eitlen Begierde nach, weitab vom allgemeinen Wohl. Und wenn es dann zu Schauspielen kommt, wie das gegenwärtige, wo deine letzte Triebfeder bloßliegt, der Gott in dir der Majestät entkleidet und die Überschätzung, die man dir hat angedeihen lassen, offenbar ist, dann klagst du über die Launen der Menge und dass sie nach Willkür Größe verleiht und stürzt? . . Nein, eines nur leitet dich sicher, das ist das Soll, die Pflicht, die Treue gegenüber deinem Volke, und zwar keine hündische, sondern eine denkende Treue, welche sagt: Mein Volk, das für dich Nothwendige will ich erkennen und ausführen — immer

nur das für dich Nothwendige, mein eigen Glück zählt nicht mit. Und weil ich denn Mensch bin und im Gedanken an das allgemeine Wohl nicht so sehr aufgehen kann, um das Wünschen und Sehnen für mein eigen Ich ganz zu übertäuben, so verfeinere ich wenigstens in mir die Eigenliebe, den Ehrgeiz, die Ruhmsucht, und erbaue den Cult meiner Persönlichkeit auf dem starken Grunde der Pflicht . . .

Dies ist die Lehre der großen Scene des dritten Actes — und ist dies nicht die große homerische Sittlichkeit, der Kalokagathia-Traum? Und ist dies nicht ein ganz anderer Ulyſs, als welcher uns immer gezeigt ward? Ja, er ist eine Erscheinung von überragender Gewalt. Anfangs bahnt er sich den Weg vermittelst diplomatischer Masken und Künste, dann aber wirft er alle Hüllen von sich und gebraucht die furchtbarste Waffe, die das Drama kennt, die Macht der eigenen Persönlichkeit. Und diese Persönlichkeit ist weit mehr, als wir hier andeuten konnten; denn ein Moralsystem, wie das hier entwickelte, und die ganze kühne und lebensvolle Erscheinung — welch ein Unterschied! Er predigt und dociert nicht, er macht die Männer zum Vorspann für seine Pläne, er zermalmt und überwältigt, so daſs der Mann der Faust vor ihm zusammenschrumpft und daſs das Pochen auf physische Kräfte sich beugt. In Troja ließ man sich von Troïlus gängeln, trotzdem seine Leidenschaft so vielen bekannt war — hier, Ulysses spürt dem Geheimsten nach, beachtet es und reißt den Achilles los. Und dabei ist er schonungsvoll, schweigt, will den Achill nicht verrathen, und spornt ihn noch zur That, trotzdem er weiß, daſs ihn Achill mit seinem Waffenruhm in den Augen der Menge überstrahlen wird. Denn neidlos ist er und selbstlos, ganz taucht er in Gedanken an das allgemeine Wohl unter, ein Mann der Pflicht, den nichts, und auch die Ehr- und Ruhmsucht nicht verlockt. Denn was ist Ruhm? Eine Süßigkeit, nach der der Schwache kindergleich schmachtet. Was ist Ruhm? Der Affe der stillen Größe, die nur nützen will, und die unverändert die

gleiche bleibt, auch wenn niemand ihr zujauchzt, und wenn sie auch einsam und unerkannt dem späten Urtheil entgegentrauern muss. So ist dieser Ulyss die Verkörperung des griechischen Ethos, groß, wie der Held der Odyssee, größer als der nur schlaue und geschickte Mann der Iliade — und er wird von der Kritik eine Caricatur genannt!

IV. Der Zorn des Achill.

Nun müſste ich, um der Schnur nachzugehen, noch von dem Takt, mit dem Ulyſs den Bogen nicht überſpannt, handeln, von der Klugheit, mit der er das Äußerſte dem Achill ſelbſt überläſst, und von der Schönheit des Mittels, daſs Patroklus bewuſst und Therſites unbewuſst die Wirkung ſeiner Worte vertieft. Davon auch müſste ich reden, wie Achill nach all dem Sturz naturgemäß den ſittlichen Trieb haben muſs, das Auge in ſein Inneres zu lenken; wie dann aufreizend der Anblick des Ajax hinzukommt, und wie ſchließlich Hektor ſelbſt ihn ins Feld hinausverlangt. Nun noch eine letzte geheime Botſchaft von Polyxena, ihre letzte Bitte, ein letztes Schwanken — bis der mit ſeinem Volke mitfühlende Patroklus mit ſeinem Blute es beſiegelt, daſs er an Achills Schuld keinen Theil hat. Und iſt es nicht klar, was nun in Achill vorgehen muſs? Ihn ſelbſt, ſeine Ehre hat ja Hektor dort erſchlagen, mit Patroklus' Tode ihm gedankt, daſs er Troja liebte und um Troja Schmach litt; und da bricht er nun endlich los, der ungeheure Zorn des Peliden, und es zeigt ſich, daſs in dieſem Drama nur die äußeren Veranlaſſungen von jenen der Ilias verſchieden ſind, daſs die Charaktere aber ohne Umbiegung und mit der Wurzel in die neuen Situationen verſetzt ſind. Oder iſt der Zorn hier nicht Zorn; iſt es ein Unterſchied, ob ihn anfangs Agamemnon oder Ajax hervorruft; iſt der Furchtbare, der bei Shakeſpeare alle Kleinen verachtet und nur nach Hektor ſucht — iſt er nicht ebenſo furchtbar, als der im Maſſenmord wüthende homeriſche Gigant? Ja, wo hatte die Kritik ihre Augen? Sie kennt den Engländer ein Jahrhundert lang als

einen planvoll schaffenden Dichter, und hier, wo er in dem zornigen Thersites, in dem zornigen Ajax, in dem zornigen Agamemnon und in dem zürnenden und strafenden Ulyſs so viele künstlerische Folien und Vorbereitungen aufbaute, hier glaubten wir, daſs er der Aufgabe, das Vulcanischeste zu zeigen, stumpf und feige vorbeigehen will. Nein, der ganze Achill schreitet durch Shakespeares Gedicht. Nur die Gräſslichkeit ist ihm weggewischt, daſs er auf sein eigen Volk Pest und Verderben herabwünscht; aber im aufrauchenden Zorn ist er ganz der Würgegeist, der grausige Sendbote der Furie, die nicht Maß noch Billigkeit kennt, sondern über Gnade und Erbarmen als über Verrücktheiten aus der Weiberstube auflacht, in schamlosem Morden selbst Kindern den Tod bringt, und jauchzt und heult, wenn ein Tapferer hinsinkend über feigen Überfall durch Hunderte klagt. Thor mit deiner Klage, das ist der Krieg. Du edler, großherziger Thor, das Blachfeld ist keine Stätte für weiche Empfindung. Um den Endzweck geht's, um Zertretung, Vernichtung des Feindes, um Vergiftung aller Quellen der Erholung, um Überrumpelung des Nichtsahnenden. Und mit all deiner ritterlichen Schönheit bist du klein gegenüber dem furchtbaren Gegner, der sich rauh von deinen zimperlichen Fechterregeln lossagt und dich mit Verachtung deiner gemachten Turniersitten über den Haufen rennt — wie Homers Achill es that. Denn ja, dies that er, und nicht eine sympathische, sondern eine in ihrer Furchtbarkeit sympathische Erscheinung ist er im griechischen Gedichte. Eine Pest ist er dort, ein Blitz, der Tod. Er spaltet die Köpfe, schlägt in die Kniee und ins Rückgrat, bohrt das Schwert in die Ohren und sticht in die Nacken, die Weichen hinein. Er durchdonnert die Ebene, von Blut starrt sein Wagen, die Räder schneiden in Leichname ein und rastlos mäht sein Schwert. Er jauchzt, und bei jedem Aufschrei sendet er eine Seele in den Orkus; nachdem er fünfzehn getödtet, fängt er zwölf, die er an Patroklus' Grabe schlachten will. Man schiebt es auf die Zeitsitte — mit welchem Rechte? Achill ist ja der einzige in

der Ilias, der Menschenopfer bringt. Doch mag es die Zeitsitte sein, was liegt daran, es kommt noch anderes. Hier der junge Tros, dem die Eingeweide heraushängen... Als er um Erbarmen flehte, riss der Mörder ihm lachend den jungen Leib auf, so dass selbst Homer hier über Unmenschlichkeit klagt. Und auch im letzten Kampf sucht Achill weit Furchtbareres, als den Preis der Ritterlichkeit. Dreimal kämpft er vergebens gegen Hektor, und erst als dieser von der Stadt abgeschnitten ist, rennt er wieder gegen ihn an. Von Minute zu Minute verschlechtert sich Hektors Lage, er verliert die Lanze, kann mit dem Schwert sich nicht mehr nähern, und schließlich — welche Tragik! — rächt es sich, dass er dem Patroklus den Panzer geraubt hat. Denn dieser Panzer, den er jetzt anhat, ist ja Achilles' Panzer, und dieser weiß, dass an einer Stelle das Gefüge locker ist. Achill weiß, was Hagen von Tronje erst erkunden musste, als er auf Siegfrieds Tod ausgieng:

Nur wo das Schlüsselbein den Hals begrenzt und die Achsel,
War die Kehl' ihm entblößt, die gefährlichste Stelle des Lebens;

ein Blick und Achills Lanze trifft gut ... Ist das ritterlich? Nein, aber der Schlachten Lauf ist es. Da gibt es keine Herstellung gleicher Bedingungen, da ist es Wahnsinn, sich eines Vortheils zu begeben, alles ist erlaubt, was den Gegner niederwirft, und wenn du Thor es anders haben willst, dann sei zur richtigen Zeit sittlich und meide den Krieg, suche kein Spiel in dem Krieg! Und so sinkt die Blume des Ritterthums in den Staub, die ihren Ruhm in dem gleichen und schönen Kampf gesucht hat, und etwas Neues, eine Revolution der Kriegssitte tritt in die Welt: wild und erbarmungslos wird die Führung des Krieges gegen den Gegner, jedoch der Noth des eigenen Volkes wird desto rascher ein Ziel gesetzt.

Und nun zum letzten, zum Vorwurf, dass Shakespeare seinen Achill einen Betrug und eine Feigheit begehen läßt:

eine Feigheit, indem Hektor eben die Waffen abgelegt hat und Achill dennoch über den Wehrlosen herfällt, und einen Betrug, indem der Pelide den Seinigen zuruft: stecht alle auf ihn los und dann rufet mich als Sieger aus. Was läſst sich auf diesen Vorwurf erwidern? Nichts; aber die Ilias wollen wir noch einmal zur Hand nehmen, und sehen, was sie vom Tode eines anderen erzählt. Schon einmal war der Priamide Lykaon der Gefangene des Peliden gewesen; verkauft, flüchtete er, und kehrte erst vor eilf Tagen nach Mühen und Gefahren aus der Sclaverei wieder heim. Ihn gewahrt nun Achill, und nun folgen wohl Beweise der Milde? Ach nein, sondern Achill höhnt: Ob du auch aus dem Tode wiederkehren wirst, wie aus der Sclaverei! Ermattet und in Todesangst hat sich Lykaon in den Skamandros geworfen; in Ertrinkungsgefahr strebt er aber wieder auf, wankenden Knies, entblößt von Helm, Lanze und Schild. Denn er ist waffenlos, alles hat er von sich geworfen, ähnlich wie Hektor in unserem Gedicht; und was wär' es nun für Ruhm, ihn zu tödten, besonders, da er doch so schwach und jung ist! Oder wiſst ihr nicht, wie es zugieng, als Achill ihn das erstemal fieng? Es war zum Lachen, er fieng ihn, wie man einen Falter hascht. Im Obsthain beim Feigenschneiden überrascht' er ihn, und es bedurfte keines Schwertstreichs, mit der Hand ließ sich's vollbringen.. Ein solcher Knabe war's, ja, und nun er zum zweitenmal in Achills Gewalt ist, umfaſst er dessen Kniee und weint. Gebar mich die Mutter, so wehklagt er, für so wenige Tage? Einen Bruder hast du mir heut schon getödtet, ach, morde der Mutter nicht auch den zweiten Sohn .... Und Achilles lacht, lacht, als Lykaon schwört, daſs er mit Patroklus Mitleid empfunden. Genug geschwätzt, ruft er, auch du, mein Lieber, muſst sterben — und bohrt dem Knaben am Halsgelenk das Schwert ein. Dann faſst er ihn am Fuße, schleudert ihn kopfüber in die Wogen, vergiftet ihm den letzten Augenblick noch mit einem Hohnwort ... Und Lykaon ist ein Wehrloser, der Helm, Lanz' und Schild zur Erde gelegt hat, und ihr

klaget über Verzerrung Homers, weil Shakespeare hier den furchtbaren Griechentödter in derselben Weise niedermetzeln läſst? Dies ist ja der Zorn des Achill, dies das Gräſsliche, das unter Homers Göttern droben Entsetzen und Empörung hervorruft. Und so ist es auch ein Ausbruch der Raserei und keineswegs Feigheit, wenn er bei Shakespeare seine Myrmidonen mit zum Schlächterwerk ruft. Oder bedurfte er etwa gegenüber dem Wehrlosen einer Hilfe? Der Darsteller wird euch zeigen, wie man mit Schwert und Lanze gegen den Unbewaffneten anrennt und mit ihm ebenso leicht wie mit Lykaon fertig wird. Der Darsteller wird euch aber auch zeigen, daſs Achill nicht genug hat an den über Hektor ausgesäeten Wunden. Er wird im Besitze jenes homerischen Erbtheils sein und wünschen, Hektors rohes Fleisch zu verschlingen; nicht einen, zehntausend Tode soll der Mörder des Patroklus sterben, und darum alle herbei, um auf Hektor loszustechen, ihn zu zertreten — ihn zu zerwühlen und zu zerfleischen, daſs nichts mehr an den Mann erinnere, der einst Hektor gewesen ist ... Und ja, auch dies deutet Homer ja an! Wenn die Griechen unthätig dem Kampfe der beiden Heroen zusahen, wozu brauchte ihnen Achill erst die Beschießung des Gegners mit Pfeilen zu verbieten? Und wenn sie in ihrer rasenden Freude den todten Hektor zerfleischten, ist es nicht natürlich, daſs ihre Wuth gegen den lebendigen noch größer war, und daſs sie nicht abwarteten, bis etwa Achill von Hektors Hand fiel? Wie der Historiker, wie Thukydides, sucht also auch der Dramatiker unter dem schonungsvollen Schleier der Dichtung das Bild des thatsächlichen Vorgangs; und dabei stößt er auf die Stelle, wo der schaudernde Apoll den Achill anklagt, daſs er nicht Milde noch Billigkeit noch Scham kennt, und wo der Göttermund über die Besudelung des Ideals der Kalokagathia klagt. Denn Apoll selbst ist es, der dem Peliden das Schönere wie das Bessere abspricht. Wie viele, so ruft er, hatten für einen näheren Todten Rache zu nehmen, aber keiner trat je in seinem Racheburst die Menschlichkeit so mit Füßen, — und angesichts alles dessen

bricht man über Shakespeares große und wahre Conception den Stab? Rauh sind bei ihm die Griechen, rauh und groß das Bild des Peliden. Vorbei ist's mit der furchtbaren Täuschung, als dürfte man in den Kampf wie in ein fröhlich Spiel ziehn, vorbei die Täuschung, als bestünde die kriegerische Ehre in den Siegen nach der Fechterregel, vorbei der ungeheure Irrthum, als gäbe es kein Heldenthum ohne Ritterlichkeit. Du, der du alle Kräfte zusammenrafsst, um dein Volk siegen zu lassen, dir wird die Geschichte den Kranz reichen; du, der du die Gefahr selbst umbringst, verdienst den Namen des Heroen. Ströme Blutes mahnten Hektor zum Frieden, Ströme den Peliden, seinem Volke beizustehn; und während ein kurzes Wort den Troër überwältigt, entscheidet der gewaltige Ulyſs durch Achilles den Krieg.

V. Die vorliegende Bearbeitung.

Während ich an diesen Zeilen schreibe, lese ich, dass sich in München eine freie Bühne aufgethan hat, welche u. a. eine Aufführung des Shakespeare'schen Werkes, ich weiß nicht, ob in der Urform oder in einer Bearbeitung, plant. Wie dem sei, alle meine treuen Wünsche gehören den Männern dieses Unternehmens; ich war in meinen Bemühungen um dieses Drama minder glücklich als sie. Ich darf vielleicht anführen, dass es auf der Wiener Theaterausstellung 1892 in einer der vorliegenden ähnlichen Bearbeitung in den Spielplan aufgenommen war; allein, die Sache wurde zunichte, das Project wurde geopfert, um für ein Ballet „Die Donaunixe" Raum zu gewinnen, bot man für die geplanten Shakespeare-Darstellungen nur eine Sonntags-Nachmittags-Vorstellung an. Sodann trat ich mit dem Werke die traurige und entwürdigende Pilgerschaft zu den Theaterdirectionen an; aber die einen sprachen mir von den Autoritäten der Shakespeare-Literatur, die anderen — in den Tagen, wo „Die Weber" aufgeführt werden — von der Schwierigkeit, Massen auf der Bühne zu dirigieren, und da und dort entschlummerten auch die eingereichten Manuscripte — bis auf den heutigen Tag. Und so lastet noch immer die Vergessenheit auf diesem Gedicht. Dank darum den Männern, welche es endlich unter dem Leichentuch hervorziehen wollen! Denn wenn sie nur keine Curiositäten riechen und selbst hinzuthun wollen, dann wird der Augenschein lehren, welch ein ungeheures Unrecht bisher an diesem Drama begangen ward. Es wird sich zeigen, dass Shakespeare durch die Vermählung des classischen Stoffs mit der späteren Sage nicht ein Atom

der wunderbaren homerischen Schönheit und Würde preisgegeben, dass er vielmehr selbst den Ajax nur aus tiefen Gründen zur komischen Missgestalt gemacht hat; es wird sichtbar werden, dass hier eines der gewaltigsten Werke der Renaissancezeit ist, und dass Shakespeare nicht um Homer zu bekämpfen, sondern um ihn fortzusetzen erschienen ist. Wie bequem hätte er das Werk abschließen, Held und Heldin in bester Weise sterben lassen können — aber er that es nicht. Sondern, wie er hundert Fäden anknüpfte, die auf eine Fortsetzung weisen, so führte er auch den Verursacher von Hektors Fall nach geleistetem Racheschwur aus der Schlacht in die Stadt zurück; und bedenkt man, dass bei Shakespeare Versprechungen etwas bedeuten, so drängt sich von selbst die Frage auf, ob nicht der Dichter ein weiteres Stück, dessen Mittelpunkt diese Rache war, geplant hat. Und siehe, die nachhomerische Sage weiß wirklich von einer solchen Rache zu erzählen! Denn wieder taucht in ihr nach Hektors Tode die Versöhnungspolitik auf, und Achill schreitet mit der Schwester des Getödteten, ähnlich wie der Cid Campeador mit Ximenen, zum Altar. Aber unter den Brüdern der Braut ist einer, der dies als Schmach empfindet, und, um Hektor zu rächen, den Achill vor dem Altar niederschießt — und in unserer, von so vielen Hypothesen durchsetzten und vergifteten Shakespeare-Literatur dachte man nur an die eine so einfache und den Genius des Dichters nicht beleidigende Hypothese nicht, dass er den Troïlus, der Hektors Tod verursachte, auch zum Träger des Rachegedankens machen wollte? Ja mehr, nimmt man dies an, so baut sich von selbst die Brücke zum Abschluss des troïschen Spiels. Denn nun gibt es für die Griechen keine Versöhnung mehr, sie wären ehrlos, nach einer solchen Ermordung Achills noch an Frieden und Ausgleich zu denken; und darum folgt für Troja — vielleicht mit Cassandra als dominierender Gestalt — die letzte Phase, der fürchterliche Verzweiflungskrieg und der Zusammenbruch ihres Reiches. Dies alles ist so einfach, und wir wissen auch, dass Shakespeare vor so riesenhaften Complexen nie gebebt hat; hat

er doch, wenn er ein Weltenproblem vor sich sah, seine Entwicklung selbst durch die Flucht der Jahrhunderte verfolgt, wie in den Büchern von den Königsrechten und -Pflichten oder in den Römerdramen, die da die Entwicklungs- und Krankheitsgeschichte sind des republikanischen Charakters. Und nun wir also wissen, dass er in einem großen Vorgang nie ein einzelnes Bildchen, sondern das beherrschende Princip in allen seinen Wandlungen suchte, waren wir doch so blind, es nicht wahrzunehmen, dass unser Drama hier den Anfang einer mächtigen Trilogie bedeutet. Mit anderen Worten, drei Phasen, drei Formen der Kriegsbegierde ersah der Dichter im troïschen Stoff:

Im Beginn die Lust am Kampfe, am ritterlichen Thun, die Freude, die nicht nach Gründen fragt und sich schäumend in das willkommene Spiel stürzt;

dann nach Hektors Fall die Unversöhnlichkeit, die kein Innehalten kennt, der Rachekrieg, der für Hektors Leben dasjenige des Peliden fordert; und zum Schlusse, nach so vielen Wandlungen des Gefühls, doch ein letzter, heiliger,

der Verzweiflungskrieg, wo sich alles, um den langen Rausch zu sühnen, unter den Trümmern des stürzenden Vaterlandes begraben lässt.

Diese drei Phasen also sah der Dichter in dem troïschen Stoff, dies war seine machtvolle Anschauung von der Natur des Krieges und den Entwicklungen des Gefühls der Kriegslust. Und demgemäß musste auch die von ihm geplante Dreiheit, die den ganzen Krieg umfasste, weit hinausreichen über die Ilias, die ja bloß der Gesang von der Hektor-Katastrophe war. Man wird mich freilich fragen, warum er diese Dreiheit nicht vollendet hat — ich muss erwidern, ich weiß es nicht, ich habe darüber nur eine Vermuthung, die mir theuer ist. Ich denke mir, dass er, wie Moses in das Land der Verheißung, sehnend in das Land der Antike hinübersah und wartete, dass man sie ihm näher bringe. Er wartete ihrer ungeduldig durch Jahre, auf dass sie ihm den sterbenden Achill, den sterbenden Troïlus, den sterbenden Priamus und Cassandra, die Gefangene,

in voller Ausführung der herrlichen Gestalten zeige ... Doch vergebens, er sollte sie nie ganz sehen, es rächte sich doch die Unkenntnis der Sprache Homers, und so blieb das ungeheure Unternehmen ein Torso. So denke ich es mir. Aber ob es nun dies oder ein anderes war, was den Griffel des Dichters nach dem ersten Theile zurückhielt; jedenfalls wird durch diesen Plan alles und auch der Umstand erklärt, dass Shakespeare in unserem Stück als im Anfange der Trilogie die Kräfte beiderseits ungebrochen sein lässt, weil ja nur die volle Kraft und der rüstige Muth sich frisch-fröhlich-frei am Schlachten vergnügen kann. Und darum auch das ungeheure und allgemeine Gelächter in dem Anfangsstück: angefangen von Thersit und dem lachenden Kuppler bis empor zum Höchsten eine lachende Welt, wie Homer sie besungen hat. Befriedigt ist die junge Begehrlichkeit, befriedigt das Kraftgefühl; breites Feld hat der Kriegergeist zum Stürmen, und es siegt die scheue Liebe, der gesättigte Besitz, Cressidas Lüsternheit und der verwöhnte Schönheitsglanz, der nach Umhuldigung verlangt. Alles jauchzt, der trunkene Knabe, der glückliche Paris, der vor kurzem noch sorgenbedrückte Feldherr und die sonnige Gewalt des Achill; alles lacht, selbst die greise Matrone, selbst die verdüsterte Cassandra und der erbitterte Agamemnon und der stumme, harte Diomed. Und dem gesammelten Chor entlodert der Charakter der Jugendzeit der Völker, Menschheitshistorie und Naturgeschichte im allergrößten Stil; es entlodert das Bild der ungeheuren Welt des Gelächters, die die Einfältigen nicht begreifen und von der sie nicht sehen, dass sie in Schuld und Tod stürzt. Ja, dieses Drama, es ist ein Gedicht von den größten Leiden des Menschengeschlechtes, und doch konnte es geschehen, dass man gerade um dieses Werkes willen, worin er die Menschen am zärtlichsten liebte, dem Dichter die blutigsten Wunden schlug! Es ist, sagt ihr, verfehlt — ich sage, nein, es ist übergewaltig, und wenn es wieder erwacht sein wird zu vollem Glanze, dann wird man es einem späteren Geschlechte als bezeichnend für unsere Kunstfremdheit erzählen, dass eine

Kritik, welche für die Antike begeistert zu sein vorgab, diese früheste und innigste Vermählung der Antike mit dem nordischen Geiste in die Rumpelkammer geworfen hat. Ja, hätte man wenigstens aus Pietät das, was man an dem Stücke für gut hielt, der Bühne zur liebevollen Schaustellung gegeben! Aber in unserer Zeit, die nur die Pietätsheuchelei kennt, ist man altväterisch, wenn man von Pietät spricht, und nur, wenn keine Ballette winken, hat man Sinn für eine dichterische Vision.

Doch nun zu diesem Buche selbst. Was ich hierin der Öffentlichkeit vorlege, ist nicht die Urform, sondern eine Bearbeitung. Ich sagte mir: am meisten lehnt man sich gegen das Stück im Namen Homers auf, denn für unantastbar gilt nicht nur der Geist, sondern auch die Handlung der Ilias. Darum will man auf die abweichende Stimmung im Anfange unseres Dramas nicht eingehn, auf die thatsächlichen Voraussetzungen nicht, mit welchen es sich von Homer entfernt. Wie nun, wenn es gelänge, Handlung und Stimmung mit jener der Ilias congruenter zu gestalten? So fragte ich mich, und das Ergebnis ist die vorliegende Bearbeitung. Gewiss, noch immer wird sich vor uns als erste die Frage erheben, was denn Troïlus in dem ilischen Stoff soll. Aber eines, die Empfindung der absoluten Homer-Fremdheit, wird doch von dem Stücke genommen sein, denn ich stellte die Griechen-Scene des ersten Actes auf wohlbekannten Grund, wo die Bande des Gehorsams gelöst sind, wo man schier meutert, wo Agamemnon die Schiffe zur Flucht wenden möchte, — alles wie im zweiten Gesange der Ilias! Die Folge ist, dass die Anklagen gegen Achill nicht mehr befremdlich und abstoßend sind, sondern unser Mitgefühl erregen, weil es von der Situation entschuldigte, von der Verzweiflung geborene Klagen sind. Können sie die Klagenden entwürdigen? Ist es nicht verzeihlich, wenn sie zu weit gehn? Und so werden sie vom Anschein der Missgunst befreit. Dadurch treten aber die Figuren aus den anfänglichen Shakespeare'schen Schatten rascher ans Licht, und werden in ihrer wahren Natur sichtbar,

so dass frühzeitig das Gespenst der Homer-Verketzerung entweicht. Ja, so sehr ist dies der Fall, dass ich dem Agamemnon, trotzdem er weichen will, die Majestät des Unglücks verleihen konnte; dann konnte Ulyss sympathisch gegen die Muthlosigkeit sich wenden, und mühelos ließ sich die Scene nach dem Vorbild der homerischen Volksversammlung gestalten, aus der ebenso organisch wie in der Ilias die Gelegenheit zur Züchtigung des aufreizenden Thersites erwächst. Einmal so weit, durfte ich aber wieder in das Shakespeare'sche Bett einlenken, denn wenn nur die ersten Töne nicht fremd und ketzerisch sind, so weiß der beruhigte Zuschauer, dass man ihm an den Geist seines Homer nicht rührt. Und noch mehr, er hat nun Gelegenheit zum Mitleid, wenn es an den letzten Versuch geht zur Rettung des Friedens und des Rechtes; und die Empfindung, dass in Nestors Person das gedemüthigte Recht um Frieden betteln muss, wird noch stärker, wenn gleich darauf Aeneas, die Noth des Feindes ihm aus den Augen lesend, seine Worte zur wilden Injurie macht. In der Urform schmäht er das griechische Weib, weil es sommersprossiger ist, als trojanische Weiber. Gehörte denn gar soviel Verstand dazu, zu erkennen, dass Shakespeare dies unerwartete Nichts nicht im Wortsinn gemeint hat, und ist es nicht klar, dass es einen Abgrund von Ironie in sich birgt? Von ganz anderem, von Ehre und Treue will Aeneas reden, hält aber mit keckem Witz das letzte Wort zurück, und wirft nur so verächtlich lachend hin, es handle sich um den Teint hier und dort. Nun denn, da selbst dieser gebräuchliche und leicht zu durchschauende Spöttertric' nicht verstanden wurde, habe ich, wenn auch auf Kosten der Glaubwürdigkeit, die Deutlichkeit hergestellt; und so überfließt Aeneas' übermüthiger Mund von Hohn, versengt mit seinem Spott das Volk und seine Führer, und wühlend in der Wunde, in der der brennendste Schmerz sitzt, spricht er mit Anspielung auf Helena von der Ehrlosigkeit der griechischen Frauen. Und so zwingt er die Griechen zur Fortsetzung des Kampfes, denn jetzt wären sie ehrlos, an Flucht und Heimkehr zu denken —

und so wird durch die derart gewendete Handlung vielleicht doch eine Schönheitslinie erreicht. Denn hier ist ja die Contrastbewegung: die einen sind voll Siegerübermuths, die anderen ohnmächtig und geschlagen — und am Ende führt die Sicherheit zum Sturze, die Verzweiflung zum Siege empor.

Die weiteren Änderungen im einzelnen aufzuzählen, unterlasse ich; der Laie wird ihnen kaum nachspüren, während sie dem Shakespeare-Beflissenen ohnehin nicht entgehn. Summarisch bemerke ich, dass diese Bearbeitung im zweiten Act am wenigsten eingreift. Im dritten Act, Scene 1, ist ein anakreontisches Gedicht eingelegt, in Scene 3 das Volk wiederum herbeigezogen, um durch seine Gleichgiltigkeit außer Zweifel zu stellen, dass Achill hier erschreckt seinen ganzen Ruhm auf dem Spiele sehen muss. Was den vierten Act anbelangt, so darf ich wohl getrost das Urtheil anderer über meine Änderungen abwarten. Bemerken will ich nur zweierlei: 1. Dass das Massenaufgebot beim Kampf zwischen Hektor und Ajax sich darum empfiehlt, weil die Menge selbst den besten Wall bildet, um uns den Vorgang des Kampfes zu verschleiern, so dass wir gleich rückwärts stehenden Zuschauern bei dem Ganzen anwesend sind, ohne genau zu sehen, und — was die Hauptsache — die Augen frei haben für den auf der Vorderbühne vereinsamt stehenden Achill, um die Wirkung, die der Erfolg seines Rivalen Ajax auf ihn macht, zu verfolgen. 2. Ob der Consequenzen noch wichtiger ist der Umstand, dass ich die Scene wegließ, wo Cressida, kaum zu den Griechen gelangt, schon verloren ist und der Abschiedsthränen vergessen hat. Man weiß, dass die Kritik sich immer für Cressida beleidigt fühlte, weil Shakespeare sie im fünften Act zur Dirne werden lässt, und dass die Klage gieng, er habe das Bild ihres Wesens hiedurch ohne Vorbereitung, ja, jäh und plötzlich, misshandelt. Nun denn, diese Bearbeitung zeigt, wie falsch diese Annahme ist, und dass Cressida eine von Anbeginn immer dreister sich entblößende Phrynennatur ist, die zuletzt durchaus nicht unvermittelt in Diomeds Arme taumelt. Und verfolgt man die

Linie ihres Sturzes, so ist darin die Scene, die ich hier strich, die Vorstufe zum letzten Fall — und durfte ich da einfach amputieren? Solch eine Stufe, wenn man sie bemerkt, kann dem unsinnigen Urtheil der Kritik doch vielleicht Einhalt thun, die naive Menschenfremdheit wird, wenn sie das Mädchen gar so rasch getröstet und guter Laune sieht, doch vielleicht begreifen, dass die Gefühle in ihr dem Sommerschnee gleichen. Indem ich also wegnahm, war es mir klar, dass das Gestrichene auch ersetzt werden müsste, und darum schnitt ich im fünften Act von dem großen Körper der Scene zwischen Diomed und Cressida den Anfang ab, um daraus eine eigene vorbereitende, eine Kokettierscene zu gestalten. Man wird es mir glauben, wenn ich sage, dass ich es nicht leichten Herzens that, und dass ich sehr wohl weiß, wie tief dieser Nothbehelf hinter der ehernen und großen Führung Shakespeares zurückbleibt. Aber die Anschauung des Ganzen, um die es sich hier handelt, schien mir wichtiger, als die Erhaltung des Einzelnen, und wenn man also meine arme Erfindungsgabe belächelt, so wolle man doch zugestehen, dass in dieser Bearbeitung zuerst, wenn auch ungeschickt, die Absicht des Dichters klargemacht wurde.

Ich habe vielfach neu, hie und da auch frei übersetzt. Um dem Stück den Weg zur Bühne zu erleichtern, habe ich in den Rollen des Thersites und der Cressida häufig gemildert, namentlich, da der Schauspieler genug Ausdrucksmittel hat, das Charakteristische wenigstens für unser Auge zu retten. Wo ich an ganzen Scenen oder Scenentheilen änderte, habe ich mich doch nach Möglichkeit bemüht, die Reden aus dem Sprachschatz des Stücks, und oft der Scene selbst zu bestreiten; da und dort erleichterte ich auch den Ausdruck direct in der Absicht, das, was ich wegnahm, zu kleineren Einschiebseln an anderen Stellen zu verwenden.

Den Vater Cressidas, den troïschen Verräther, der bei Shakespeare Kalchas heißt, wird man hier Rhisus zubenannt finden. Der Grund ist klar. Man meinte, dass Shakespeare wie in allem, so auch durch die Benennung eines Verräthers

nach Kalchas etwas Griechisches habe verunglimpfen wollen. Aber in diesem Falle hätte er seinem Verräther doch wenigstens einen Charakterzug des homerischen oder des nachhomerischen Kalchas verliehen und das hätte sich Herabsetzung heißen dürfen, Satire, carikierende Brandmarkung: und hat Cressidas Vater auch nur im entferntesten etwas mit dem griechischen Priester gemein? Nein, der Gedanke an ihn war unserem Dichter völlig fern, er hatte den Mann mitsammt dem Namen in den Quellen gefunden; und auch diese dachten sicherlich nicht an eine Identificierung der Priester- mit der Verräther-Figur, sondern nannten beide mit dem gleichen Namen, weil es wahrscheinlich in Kleinasien ebenso wie in hellenischen Landen Kalchasse gab. Dies ist ohne Zweifel der richtige Sachverhalt. Aber wenn dem so ist und man es mit einem nichtsbedeutenden Namen zu thun hat, ist es nicht klüger, den Mann einfach umzutaufen, so dass die Gelegenheit zu Missdeutungen und weiteren scharfsinnigen wie albernen Auseinandersetzungen einfach abgeschnitten wird?

Einen Vorwurf habe ich speciell von den Bühnenpraktikern zu erwarten, nämlich dass sich bei mir zuviel Volk auf der Bühne drängt; und wenn schon die einmalige Dirigierung einer zahlreichen Comparserie so schwer ist, wie erst das Manipulieren mit einem durch alle Acte schreitenden Massenapparat? Nun, ich könnte sagen: ihr seid ja da, damit ihr euch bemühet — was geht eure Plage den Dichter an, insoferne er nur nichts Unmögliches verlangt? Oder wollt ihr das Volk für ewig von der Bühne ausschließen; die hundert Proben nicht scheuen, wenn es sich um die Possenspiele eurer Operetten und Donaunixen handelt, und die Arbeit nur dann ablehnen, wenn es um die blutigen Schicksale und Tragödien der Völker geht? Doch ich will diesen Streit nicht; zugegeben, dass die Masse die Aufmerksamkeit von den Darstellern ablenkt — was nicht wahr ist, denn eine Bismarck-Gestalt hält im wildesten Getümmel die Augen gebannt — und zugegeben,

dass es gefährlich ist, dem Darsteller den Massenlärm zur dauernden Begleitung zu geben — was ebenfalls nicht so ganz wahr ist — allein, was geht daraus hervor? Nichts anderes, als dass man in diesem Buch hier noch kein abgeschlossenes Regiebuch hat: sondern es ist in Form einer Bearbeitung doch auch ein, ich möchte sagen, pädagogisches Unternehmen, das Voreingenommenheiten zu entwurzeln, das verborgen Wirkende fühlbarer zu machen, dem Leser die Hintergründe stärker zu beleuchten sucht. Und ich muss ja heute zunächst an den Leser, der mein einziges Publicum ist, denken, muss, da das Werk noch nicht von der Bühne herab für sich sprechen konnte, auch den Regisseur als Leser behandeln, dem ich mit Hilfe von solchen Reflectoren, als mir eben in einem Buche zur Verfügung stehen, Scene für Scene die Seele, die durch das Blendendste und Bacchantischeste loht, erst aufzeigen muss. Darum ließ ich in die erste Klage eines Knaben, den nur sein thöricht Herzeleid beschäftigt, den nahen Lärm einer Schlacht hineindröhnen, die man ebenfalls um eine Treulose schlägt; darum ließ ich in Troja die Herde Volk aufjauchzen, in dem Augenblick, wo man einen ganzen Staat für den geilen Genuss eines Prinzen verschreibt. Darum der Massenjubel zu Ehren des Salaminiers, wo man sieht, dass Achill aus dem Herzen aller gelöscht ist; darum der Jubel beim Duell Hektor-Ajax, jeder Ton ein Dolchstoß für den aufgereizten Ehrgeiz des Achill. Mit einem Worte, die Massen, die ich da auf die Bühne führe, sind starke Unterstreichungen, Flammentinten, um ins Dunkel des Unverständnisses zu leuchten, damit der Leser wenigstens auf diese Weise erkenne, was so selbstverständlich, wenn auch zuweilen unausgesprochen, in dem Gedichte lebt. Und ist dies erreicht, das Vorurtheil verscheucht, die hohe Klarheit und Einfachheit begriffen worden, dann, Regisseure, möget ihr des künstlichen Apparats, den ich euch gab, entrathen, und Mittel finden, das Drama aufzuführen, auch ohne Massenaufgebot. Denn es ist ja die Bestimmung des Kritikers, entbehrlich und vergessen zu werden; gleich jenem Sagenvogel, der

seine Brut mit dem eigenen Blute nährt, bezahlt er die Erkenntnis, die er verbreitet, mit dem eigenen Dasein. Denn wenn das heute Dunkle für jedermann erhellt ist, dann blicken spätere Geschlechter verwundert auf unsere Arbeit, und können es nicht fassen, dass es eine Zeit gab, wo sie nothwendig war.

Und nun das letzte Wort über diese Bearbeitung. Ich habe dem Stück einen Abschluss gegeben, indem bei mir Troïlus mit einem Schuldbekenntnis auf den Lippen stirbt. Er hat um einer Treulosen willen Hektor in den Tod getrieben, und erkennt mit brechenden Augen, wie blind er mit den sehenden war. Ich that damit fast dasselbe, was Schröder einst that, indem er dem Othello einen guten Schluss anfügte. Das Publicum von damals wollte einen sogenannten versöhnenden, das heutige will einen blutigen Abschluss; es will die Tragik des Troïlus nicht begreifen, wenn es nicht an demselben Abend noch die Strafe dem Verschulden folgen sieht. Nun denn, hier hat es, wornach es verlangt, in Versen, so gut ich sie aufbringen konnte, — denn das holde Geschenk der Musen ist mir versagt, und ärmer und unglücklicher als Lessing, habe ich bloß die Liebe zum Dichter, und hie und da das Auge, seinem Fluge zu folgen, doch nimmermehr die Kraft, von selbst der Sonne zu nahen. Aber man wird doch wenigstens nicht gleich über Homer-Verketzerung klagen; zum pathetischeren Anfang wird man das pathetische Ende gesellt finden, und rascher wird man die persönliche Tragödie des Troïlus ablaufen, runder sie abschließen sehen. Keine Frage, ich habe Concessionen gemacht, die Shakespeare'sche Herbheit dem, was der Menge geläufig ist, geopfert, und bin vom Bilde der Jugendzeit der Völker, die heiß von Liebe in Blut taumelten, zum Bestaunen und Bemitleiden von Einzelschicksalen herabgelangt. Aber so sind doch wenigstens die Schienen zum Verständnis gelegt — und so entlasse ich dieses Buch in die Öffentlichkeit, auf dass es Bresche lege und den Gelehrten sage, dass es der Welt ein Kleinod wiederzuerringen, an Shakespeare ein Unrecht gutzumachen, und dem Widersinn ein Ziel zu setzen

gilt, als ob zwischen den beiden heiligsten Geistern der Poesie ein unheilbarer Gegensatz existierte. Durch die Natur, die in ihren Gesetzen einheitlich ist, geht kein solcher Bruch. Doch was rede ich da? Lasset, wenn das Stück wieder aufgeführt wird, statt des „Prologs in Waffen“, den Shakespeare vorschreibt, ihn, den Dichter selbst, erscheinen, und sehet zu, ob noch eine Täuschung über seine Absichten möglich ist. Ja, macht es nur so! Es erscheine, wenn der Vorhang aufgeht, der Dichter, in seiner alten Londoner Arbeitsstube, von wo trotz der Nebel vor den Fenstern das herrlichste Licht der Zeiten ausgegangen ist. An dem Tische, auf welchem ein Globus ruht, sitzt Shakespeare und liest den Homer — mit anderem Ausdruck, als wir Zwerge, die man dazu erzogen hat, in dem Untergang von Menschen und Culturen etwas Heiteres zu sehen. Zu Schicksalsbüchern werden vor dem Genius die homerischen Gesänge, und er sieht, dass 69, sage neunundsechszig Fürsten sich zusammenthun zur Überflutung eines entfernten Landes mit Krieg. Sie suchen keinen Landerwerb, sie wollen nicht colonisieren; nein, nichts von alledem — sie ziehen hinaus um ein Weib. Auf hunderten von Schiffen ziehen sie aus, viel tausend Männer stark, und Troja lässt sich auf den Kampf ein; und ein Jahr, zwei Jahre, zehn Jahre wird nun gerungen — und wofür? Ach, alles um ein Weib! So spricht der Lesende vor sich hin, anfangs erstaunt, dann mit immer bitterern Gefühlen; o Verzweiflung und nie endender menschlicher Wahnwitz!.... Zum Schlusse wirft er das Buch hin.... Eine Welt in Waffen — um Helena!.... Sehen wir dies und hören den Ton, dann wird über die Meinung des Gedichtes von allem Anfang kein Zweifel sein, und wenn dann die ersten Scenen angehen, dann wartet nur, wie euch zumuthe sein wird. O, Shakespeare ist schlau! Lacht, und missversteht, wenn ihr könnt, die bittere Süßigkeit, die er euch zum Fraße hinwirft; von Anfang an seid ihr vergiftet, durch seine Schwermuth, sein namenlos tragisches Gefühl.

Wien.

Geschrieben im März 1898.

Troïlus und Cressida.

Personen.

Priamus, König von Troja.

Hektor, Paris, Helenus, Troïlus — seine Söhne.

Aeneas, trojanischer Heerführer.

Rhisus, ein trojanischer Verräther.

Cressida, seine Tochter.

Pandarus, sein Bruder.

Agamemnon, Oberfeldherr der Griechen.

Menelaus, sein Bruder.

Ulysses, Nestor, Achilles, Diomedes, Ajax — griechische Helden.

Patroklus, Freund des Achilles.

Thersites, ein missgestalteter Grieche.

Helena.

Andromache.

Cassandra.

Alexander, Diener der Cressida; ferner Pagen des Troïlus und Paris; Dienerinnen im Palast und in Pandarus' Haus. — Trojanische und griechische Soldaten und Volk.

Scene: Troja und das griechische Lager.

Vorbemerkung zur Bearbeitung.

Die Form der vorliegenden Bearbeitung will ich nicht erst lange entschuldigen; ich weiß es, der Leser wird anfangs durch den Anblick dieser Seiten, wo die Paranthese auch viele Commentarsplitter mitführt, befrembet sein. Aber ich hoffe, man wird sich schließlich doch mit der Neuartigkeit befreunden. Mir bot die Form hier den Vortheil, dass ich in Kürze und immer am passenden Orte dem Leser die jeweilig wichtigen kritischen Momente zur Revue vorführen konnte; und dem Leser bietet diese Form eben darum die Möglichkeit, Schritt für Schritt wie dem Dichter so dem Erklärer nachzugehen und zu controlieren, ob und inwieferne etwa das erläuternde Wort dem Sinne des Gedichtes widerspricht. Damit genug. Nun an die Arbeit... Der Vorhang geht auf und zeigt uns ein dunkles Gemach im Stile der elisabethinischen Periode. Bescheidener Hausrath, alles schwerfällig und dauerhaft. An der einen Wand Hälter, an denen Masken, Perücken, Harnische, Talare, griechische und römische, sowie Costüme aus der Renaissancezeit hängen. An der andern Wand Regale, mit Büchern in allerhand Formaten gefüllt. Auf dem Tische ebenfalls Bücher; dann Feldblumen, Dolche, Masken sowie ein Erdglobus und ein Todtenschädel. — An diesem Tische sitzt bei Kerzenschein, mit dem Gesichte vom Zuschauer abgewendet, ein Mann, in einem alterthümlichen Buche lesend. Es ist Shakespeare; nicht recitierend, sondern handelnd, einem Plane düster nachbrütend, spricht er die Worte des Prologs:

Shakespeare als Prolog.

Die Scen' ist Troja. Von den griech'schen Inseln
Entsandten stolze Fürsten zornentbrannt
Nach dem athen'schen Hafen ihre Schiffe,
Befrachtet mit den Dienern und Maschinen
Des grimmen Kriegs. Und neunundsechzig Führer
Und Völkerfürsten schifften dann hinaus
Von Attika nach Phrygien, mit dem Schwure,
Troja zu nehmen, wo in sichern Mauern
Des Menelaus Gemahlin, Helena,

Mit ihrem Paris buhlt und schläft —
(Mit herbem Lachen.) Und dies,
Ja dies ist blut'gen Streites Grund! . . .
(Weiter lesend.) Sie sind
Am Ziel; der Schiffe Bauch entleert sich nun
Der eh'rnen Fracht; und auf Dardaniens Feldern
Schlägt das noch frische, kräft'ge Griechenheer
Die Zelte auf. Die Stadt des Priamus
Schließt wohlverwahrt mit Mauern, Klammern, Riegeln
Die Söhne Ilions ein, und beide Theile,
Die Griechen und die Troër, wagen nun
Gereizt und voll leichtfertiger Erwartung
Ihr alles dran — — —
(Pause. Dann das Haupt zurückwerfend, hochaufgerichtet.)
Und ich komm' nun daher
Als Prologus, — nicht im Vertrauen nur
Auf Dichter und Berichte, Mythen, Schriften,
Nein, niemandem gehorchend, als dem Stoff
Und seiner Art; und sag' euch, holde Hörer!
(Welche Ironie! — Aber er verschweigt, was er sagen will; dann mit plötzlichem Entschlusse rasch und ungeduldig.)
Dass dies Gedicht, des Streits Beginn verschweigend,
Anhebt im Mittelpunkt, und dann heraushebt,
Was sich nun eben schickt zum Bühnenstück! — —
(Er lächelt finster.)
Lobt oder tadelt, nennt es gut, nennt's schlecht:
Der Stoff ist Krieg — und wer frägt da nach Recht?
(Er beginnt zu schreiben. Der Vorhang fällt.)

Erster Act.

Erste Scene.

Troja. Tempel mit Säulenordnung, von dem Steinstufen herabführen. Vor dem Tempel freier Platz. Rechts Priamus' Palast, links Straße. In der Tiefe derselben das Stadtthor, durch welches Verwundete kommen, Nachschübe gehen. Außerhalb des Stadtthors Kampfgetöse, so dass alles den Schrecken des Krieges offenbart. Mitten hinein fällt die erste Scene; sie verräth die sanguinisch-sorglose Hingabe der Troër an Liebe und Ruhm, und so steht, getreu der Shakespeare'schen Methode, die Quelle des tragischen Geschicks an der Spitze der tragischen Handlung.

Troïlus, der jüngste Bruder Hektors, will in die Schlacht. Aus dem Palast tretend gewahrt er den auf ihn lauernden Pandarus, und scheu, dass das Geheimnis seiner Liebe nicht verrathen werde, zieht er den Alten beiseite. Dann entwickelt sich das erregte Gespräch, das um nichts anderes als um Liebe sich dreht, während draußen, gezogen von der zu Götterrang erhobenen Schönheit, die Flut des Kampfes immer gewaltiger tobt. Nicht für mich — klagt Troïlus — hat Cressida Sinn; dann braust er auf, weil die Ausmalung ihrer Schönheit ihn noch mehr quält. Und dennoch sucht er in demselben Augenblicke nach entzückten Vergleichen für sie herum. Er thut es ungeschickt, und barocke Bilder von weißem Tintenschwarz und Schwanenfedern, die einer Bauernhand gleichen, kommen aus seinem Munde. Aber sie verunstalten ihn nicht, er selbst lacht, und denkt mitten in seinen Schmerzen an Cressidas Stimme, Gang, Wang' und Haar. — Doch wir dürfen der scenischen Darstellung nicht allzuweit vorgreifen. Flüsternd erzählt Pandarus schlimme Botschaft von Cressidas Widerstand, und während Troja draußen immer schwereren Kampf kämpft, verliert der Jüngling durch die Botschaft alle Freude am Kampf.

Troïlus: Ruft meinen Knappen, ich will mich entwaffnen!
Was schlag' ich mich vor Trojas Wall herum,
Da mir so wilder Kampf im Innern tobt?
Wer seines Herzens Herr noch, zieh' ins Feld —
Ach, Troïlus kann's nicht!

Pandarus: Eh! Stets das alte Lied!

Troïlus: Stark sind die Griechen, bei der Stärke klug,
Kühn bei der Klugheit, glänzend in der Kühnheit —
Doch ich bin schwächer als die Weiberthräne,
Zahmer als Schlaf, einfältiger als Einfalt,
Bin feiger als ein Mädchen bei der Nacht
Und ungeschickt, ein unerfahrnes Kind!

Pandarus: Gut, ich habe dir genug darüber gesagt; für meinen Theil mische ich mich ferner nicht mehr drein und thue nichts mehr dabei. — Wer vom Weizen einen Kuchen haben will, muss das Mahlen abwarten.

Troïlus: Hab' ich denn nicht gewartet?

Pandarus: Ja, aufs Mahlen, doch du musst auch das Sieben abwarten.

Troïlus: Hab' ich nicht gewartet?

Pandarus: Ja, aufs Sieben, aber du musst auch das Säuern abwarten.

Troïlus: Ich habe stets gewartet!

Pandarus: Ja, aufs Säuern; aber hier liegt in dem Worte „auch" noch das Kneten, das Formen, das Ofenheizen, das Backen. . . . Und dann musst du ihn auch abkühlen lassen, sonst läufst du Gefahr, dir die Lippen zu verbrennen!

Troïlus (heftig einfallend): Geduld, welch eine Göttin sie auch sei,
Erträgt ein Leid geduld'ger nicht als ich!
Wenn ich so an der Tafel sitz', und wenn
Ich plötzlich Cressidas gedenke — wenn?
Verräther! Wann gedenk' ich ihrer nicht?

(Er seufzt in Glut, und Pandarus, der mitseufzt, reizt leise, mit betrübter Stimme, noch mehr die Erinnerung.)

Pandarus: Ja. — Sie sah gestern abends schöner aus, als ich sie oder sonst ein Frauenzimmer je gesehen.

Troïlus: Und was ich sagen wollte: An der Tafel —
Von Seufzern sprang das Herz mir schier — begrub,
Dass Hektor und der Vater nur nichts merkten —
Gewittersturm, beglänzt von Sonn'! — in Lachen

Den Schmerz ich. Ach, dies luſt'ge lachen müſſen,
Es iſt fürwahr ſo ſchwer, als weinen müſſen! . . .

(Und der Alte ſpricht nach einer kurzen Pauſe halblaut weiter:)

Pandarus: Wär' ihr Haar nicht etwas dunkler als Helenas — ich bitte dich, was thut das? — ſo wäre zwiſchen beiden wirklich gar kein Unterſchied.

Beide: Ach!

Pandarus: Doch was mich betrifft, ſie iſt meine Nichte, und ich möchte ſie nicht, wie man zu ſagen pflegt, herausſtreichen — aber ich wollte, es hätte ſie jemand geſtern ſo ſprechen gehört, wie ich. Ich will deiner Schweſter Caſſandra Verſtand nicht herabſetzen, aber —

(Aber er kommt nicht zu Ende, denn aufgeregt fällt ihm Troïlus ins Wort.)

Troïlus: O Pandarus! . . Ich ſag' dir, Pandarus —
Wenn ich dir ſag', mein Hoffen iſt ertränkt,
Zeig' mir doch nicht noch, wieviel Klafter tief
Es liegt! . . Sag' ich, die Liebe macht mich toll,
Antworteſt du, ja, Creſſida iſt ſchön,
Und gießeſt in des Herzens offne Wunde
Ihr Aug', ihr Haar, die Wangen, Stimme, Gang;
Du —

(Seine Stimme wurde weicher, und jetzt lacht er wieder zu einem ſchlechten Wortſpiel im Sprunge des Gefühls:)

Du handhabſt dieſe Hand — o dieſe Hand,
Dagegen jedes Weiß ſchier tintenſchwarz
Sich ſelbſt das Urtheil ſchreibt: Ich bin nur ſchwarz!
O dieſe Hand! Nimm Schwanenfedern, nimm
Den Geiſt des Zartgefühls, nimm, was du willſt,
's ſind harte Bauernhände gegen dieſe Hand!

(Und um all dieſe Unbeholfenheit ſpielt das anmuthige Lachen gleich der Welle über wildem Geſtein. Doch nur einen Augenblick —)

Sag' ich, ich lieb' ſie, muſs er alles das
Erzählen! Und ausführlich! Zu, nur zu,
Statt Öl und Balſam tauch' nur immer neu
Den Dolch mir in die Wunden, der ſie ſchlug!

(Also wie der Hase dem Jäger sagt: Hab' Achtung, sonst geht das Gewehr los, so Troïlus gegenüber dem Alten; und der spielt nun den Verstellungs-part weiter:)

Pandarus (gereizt): Ich sage nur die Wahrheit!

Troïlus: Soviel sagst du nicht einmal!

Pandarus: Wahrlich, ich werde mich nicht mehr drein-mischen. Mag sie sein, wie sie will; wenn sie schön ist, desto besser für sie; ist sie's nicht, so sehe sie zu, wie sie's besser machen kann —

(Und er will erbittert davon.)

Troïlus: Guter Pandarus! . . Pandarus, wie?

Pandarus: Ich habe für meine Wege nur Mühe und Ärger gehabt: Verkannt von ihr, verkannt von dir, hin- und hergegangen zwischen euch beiden, und für meine ganze Mühe nichts als Undank.

Troïlus: Wie, bist du böse, Pandarus, auf mich?

Pandarus: Weil sie meine Nichte ist, ist sie nicht so schön, wie Helena; wäre sie meine Nichte nicht, so wäre sie am Freitag so schön, als Helena am Sonntag. Doch was kümmert's mich? Mich kümmert's nicht, und wäre sie mohrenschwarz. Mir ist alles gleich —

(Er ist nicht zu beschwichtigen; und da Cressidas Vater bei den Griechen weilt, wie leicht ist's, dass sie ihm nachziehen, wenn Pandarus so grollt!)

Troïlus (flehentlich): Sagt' ich, sie sei nicht schön?

Pandarus: Es ist mir alleseins, ob du es thust oder nicht.

(Er sucht sich loszureißen.)

Sie ist eine Närrin, dass sie ohne ihren Vater hier zurückgeblieben ist; viel klüger, sie zöge ihm zu den Griechen nach, und das will ich ihr auch sagen, wie ich sie wieder-sehe. Ich für mein Theil will in dieser Sache ganz und gar nichts mehr zu thun haben.

(Vergebens sucht ihn Troïlus zu halten.)

Troïlus: Pandarus!

Pandarus: Ich nicht!

Troïlus: Liebster Pandarus!

Pandarus: Ich bitte dich, sprich mir nicht mehr davon, ich will alles lassen, wie ich es fand, und damit fertig!

(Und er enteilt die Stufen zum Tempel hinan, wo — seine Nichte beim Gebet weilt, und zwar häufig, seitdem sie gefunden, dass man hier leicht vom Prinzen gesehen werden kann. Hier, wo nun aber der Übergang zur Schäferkomik und -lyrik so nahe liegt, erscheint plötzlich ernst und überraschend das Hauptmotiv des Gedichtes. Der Kampf hat sich den Mauern genähert, so dass die Menge bange auf den Straßen zusammenläuft; und auch Troïlus kehrt endlich auf die Straße zurück und greift, dem Kampfe lauschend, nach dem Schwert. Doch nein, noch soll Troja heute nicht zugrunde gehen; und nachdem sich die Gefahr wieder verzogen, stößt Troïlus das Schwert in die Scheide zurück und wendet sich verachtungsvoll ab von der Schlacht.)

Troïlus: Still, wüst Gebrüll! Hör' auf, Getös der Schlacht!

O Narren! Helena sollt' schön nicht sein,
Wenn man den Leib in Blut ihr täglich taucht!
Ich kann für diese Sache nicht mehr fechten,
Die doch erbärmlich für ein gutes Schwert!

(Und wie er so spricht, scheint er berührt vom Geiste Cassandras, Homers. Allein jung und in Liebe verloren, ahnt er die Tiefe nicht des eigenen Wortes, und tritt in seine tragische Bahn, wo er zu spät die Schrecken der Schönheit erfährt. Nicht das Unrecht eines solchen Kampfes erzürnt ihn, sondern dass man eine andere als Cressida schön nennt, und heftig und sanft, komisch und zart, in allen Ausdrucksformen girrt er, gläubig verliebt:)

Doch Pandarus! O Götter, welche Marter!
Durch ihn nur komme ich zu Cressida,
Und er, er will nicht — will für mich nicht reden,
Und sie ist kalt, unnahbar allem Fleh'n!

(Und vor Verzweiflung — macht er gleich ein Gedicht, ein Gedicht, durch dessen Worte der Traum von eine Silberstimme und einem holden Leibe leuchtet —)

O sprich, Apoll, bei deiner Daphne Liebe,
Was ich nun bin, was Cressida mir ist.
Ihr Bett, ach, Indien! . . sie darin die Perle,
Und zwischen Ilium und ihrem Haus
Seh' ich nur rastlos vielbewegte Flut.

Dich, Perle, will ich kaufen — schwache Hoffnung,
Da Pandarus mein Fährmann ist, mein Schiff!

(So fliehen die heißen Vorstellungen rasch zu keuscheren phantastischen Bildern. — Da kommen Verstärkungen, und vorbei der Entschluss, nicht zu kämpfen, vorbei alles Schwächliche — der Schritt wird breit, stark und frei.)

Aeneas: Wie, Troïlus hier? Warum nicht in der Schlacht?
Troïlus (vorbei ist die Sentimentalität und das schamhafte Zurückhalten eines Wortes): Weil so. Du staunst ob dieser Weiberantwort?
Und wahrlich, es ist weibisch dort zu fehlen —

(Er marschiert mit, wirft die Tartsche vor, richtet am Gurte; und Aeneas erzählt das Belustigendste, was es seit Beginn des Krieges gab.)

Was gibt's, Aeneas, Neues drauß' im Feld?
Aeneas (lachend): Dein Paris kehrte heim . . . . rath', wie . . . . verwundet!
Troïlus (jauchzend): Aeneas! . . . Sag', von wem?
Aeneas: Von — Menelaus!

(Gibt's eine erschütterndere Komik, als wie die beiden angstbebend sich schlagen?)

Troïlus: Womit? Ach ja, mit seinem großen Horn!
Das nenn' ich Rach', so nützt man klug ein Horn!

(So spottet er des Hahnreis, ahnungslos dessen, was ihn selber erwartet. Da horch, ein neuer wilder Aufschrei im Felde —)

Aeneas: Horch, lust'ge Jagd — da draußen wird es nett!
Troïlus: Viel schön're hätt' ich hier — wenn ich sie nur schon hätt'!
Nun, lenken wir zur Jagd da draußen nicht den Schritt?
Aeneas: Vorwärts, rasch, nur rasch!
Troïlus: Vorwärts! Ich gehe mit!

(Und er stürmt hinaus, hungrig, wie nach Liebe so nach dem Kampfe, voll der Zeitideale der Schönheit und des Ruhms. Und wie der Unerfahrenste, so ist er auch der Reinste und Unschuldigste seines Volkes, gänzlich unbewusst noch der Schrecken der Schönheit wie des Ruhms.)

Zweite Scene.

Ja, in Troja hängt der Himmel noch voller Geigen. Die Urheberin des Krieges, Helena, zieht eben mit Hekuba aus dem Palaste. Musik und

Hofstaat folgt, nichts gemahnt an eine belagerte Stadt. Da, noch bevor der Zug vorüber ist, erscheint mit ihrem Diener Alexandros Cressida auf den Tempelstufen dort oben. Ein Blick, ein Hüsteln des Pandarus und sie hat verstanden — und geflissentlich vom Platze wegsehend, richtet sie im Heraustreten an Überwurf und Schleier, oben und unten am Kleid. Doch verkrümmt sich ihr Gesicht vor Unmuth — kein Troïlus zu gewahren! Da erblickt sie die Königinnen und neigt sich herabeilend über die Balustrade.

Cressida: Wer gieng da vorüber?

Alexandros: Königin Hekuba und Helena.

Cressida: Wohin denn?

Alexandros: Zum Ostthurm, der die Ebene beherrscht,
Die Schlacht zu seh'n —

(Und vergessen ist Troïlus. — Und nun etwas Neues: Ein Hektor ward geschlagen, und das einmal Geschehene, kann es sich nicht wiederholen? Aber man merkt die stille und unaufdringliche Wahrheit nicht sogleich.)

Sie sagen, Hektor war
Heut' zu erkennen nicht. Er, dessen Gleichmuth
Von Marmor schier sonst ist, er zürnte, schalt
Andromachen, schlug seinen Waffenträger. —
Vor Sonnenaufgang war er schon gerüstet,
Als gält's im Krieg früh aufsteh'n wie ein Landwirt,
Und zog ins Feld. Thau war noch auf den Gräsern,
Bethränt die Flur, weissagend Hektors Zorn.

Cressida: Wer reizte seinen Zorn?

Alexandros: Man sagt, ein Grieche,
Der Ajax heißt; und Ajax, sagt man —

Cressida: Nun, was ist's mit dem?

Alexandros: Man sagt, er sei ein Mann ganz eigner Art, der ganz allein steht —

Cressida: Das thut jedermann, der nicht betrunken oder krank ist und der gesunde Beine hat —

(So hascht sie schon nach einer Pikanterie. Der Sclave thut ihr nun den Gefallen, zu lachen und spricht im Hinabschreiten weiter.)

Alexandros: Dieser Mann, Fräulein, hat vielerlei Thiere um ihre eigenthümlichen Eigenschaften bestohlen.

Er ist tapfer wie ein Löwe, plump wie ein Bär, langsam wie ein Elephant; ein Mann, in dem die Natur ihre Launen so zusammengehäuft hat, dass seine Tapferkeit eine Ausgeburt der Thorheit scheint und seine Thorheit in eine Brühe von Umsicht gekocht ist —

Cressida (sieht sich amüsiert nach ihm um).

Alexandros: Es gibt keine Tugend, von der er nicht einen Schimmer, noch einen Fehler, von dem er nicht einen Flecken hätte. Er ist ohne Grund schwermüthig und zur Unzeit heiter. Er hat die Gliedmaßen von allem, aber alles so ungeschickt und verrenkt, dass er wie ein gichtbrüchiger Briaräus viele Hände hat, ohne dieselben gebrauchen zu können, oder wie ein erblindeter Argus ganz Auge ist, ohne zu sehen.

(Und nicht wahr, diese Schilderung hat Blut? Cressida schlägt mit dem Fächer nach dem Erzähler.)

Cressida: Aber wie kann dieser Mann, über den ich lachen muss, Hektor in Zorn bringen?

(Und sie lacht wiederum — bis ihr plötzlich das Lachen auf den Lippen erstirbt.)

Alexandros (mit gedämpfter Stimme): Man sagt, sie haben sich gestern in der Schlacht miteinander gemessen, und —

Cressida: Nun?

Alexandros: — und Ajax, der Grieche, schlug Hektor zu Boden . . . Vor Scham und Unwillen hierüber hat Hektor seit gestern weder gegessen noch geschlafen —

(Und was ist nun der Waffenruhm für ein Idol, wenn er von der groben Materie abhängt? Pandarus tritt aus dem Tempel, sie bemerken ihn nicht.)

Cressida: Hektor! . . er ist ein so tapfrer Mann!

Alexandros: O, wie nur irgendeiner in der Welt, Fräulein!

(Und doch von Ajax geschlagen! Rasch beginnt also Shakespeare die Kritik des Ruhmesideals.)

Pandarus: Was ist, was ist?

Cressida: Ah, Oheim Pandarus! Guten Morgen!

Pandarus: Guten Morgen! Wovon spracht ihr? Guten Morgen, Alexander. Nichte, was machst du? Warst du in Ilium? Wann denn?

Cressida: Heut Morgen, Oheim.

Pandarus: Wovon spracht ihr, als ich kam? War Hektor gerüstet und schon fort, als du nach Ilium kamst? Helena war noch nicht auf, nicht wahr?

Cressida: Hektor war schon fort — Helena noch nicht auf —

(Sie hält sich lachend die Ohren zu; vergessen ist, was dem Hektor widerfuhr.)

Pandarus: Ja, ja, Hektor war früh auf den Beinen.

Cressida: Davon eben handelte unser Gespräch, und von seinem Zorn.

Pandarus (bestürzt): Wie, war er zornig?

Cressida: So sagt der da.

Pandarus: Allerdings, er war es; ich weiß auch die Ursache davon. Er wird sie draußen niederschmettern, soviel kann ich ihnen sagen. Und Troïlus wird hinter ihm nicht zurückbleiben; sie mögen auf ihrer Hut sein vor Troïlus, soviel kann ich ihnen auch sagen.

(Sie verfärbt sich, er sieht auf sie mit schrägem Blick, und schnippische Worte, lachende Interjectionen folgen nun mit sich durchkreuzenden Stimmen aufeinander.)

Cressida: Wie, ist der auch zornig?

Pandarus: Wer, Troïlus? Troïlus ist der Bessere von beiden.

Cressida: O Jupiter, da ist doch gar kein Vergleich!

Pandarus: Was, zwischen Troïlus und Hektor nicht? Kennst du nicht einen Mann, wenn du ihn ansiehst?

Cressida: O ja, wenn ich ihn schon vorher gesehen und gekannt habe.

Pandarus (sie mit den Augen durchbohrend): Nun gut, ich sage, Troïlus ist Troïlus.

Cressida: Dann sagt ihr, wie ich, denn ich bin überzeugt, er ist nicht Hektor.

(Worauf Pandarus sie ansieht, als wenn er nicht wüsste, wo ihr Verstand ist, und die Hand leicht wie zum Danke gen Himmel erhebt.)

Pandarus: Nein ... auch ist Hektor nicht Troïlus gewissermaßen.

Cressida: So verhält sich's gerade mit jedem von beiden, er ist er selbst.

Pandarus: Er selbst! Ach, armer Troïlus, ich wollt', er wär' er selbst.

Cressida: Er ist's ja.

Pandarus: Unter der Bedingung gieng ich barfuß nach Indien.

Cressida: Er und Hektor!

Pandarus: Er selbst! Nein, er ist nicht er selbst. Ich wollt', er wär' er selbst. Nun, die Götter sind über uns; die Zeit mag es wenden oder enden.

(Siehe Hektors Wort in der Schlussscene des vierten Actes.)

Cressida (lacht).

Pandarus: Gut, Troïlus, gut. Ich wollte, mein Herz wär' in ihrem Leibe. Nein, Hektor ist kein besserer Mann als Troïlus.

(Und nun beide prestissimo durcheinander.)

Cressida: Bitt' um Entschuldigung!

Pandarus: Er ist älter ...

Cressida: Verzeiht, verzeiht!

Pandarus: Der andere ist noch nicht soweit vorgerückt; du wirst ein anderes Lied singen, wenn der andere erst soweit ist. Hektor wird übers Jahr seinen Witz noch nicht haben —

Cressida: Wird nicht nöthig sein, wenn er seinen eigenen hat —

Pandarus: — noch seine Eigenschaften —

Cressida: Thut nichts!

Pandarus: — noch seine Schönheit —

Cressida: Die würde ihm nicht steh'n, seine eigene ist besser.

Pandarus (erbittert): Du hast gar kein Urtheil, Nichte! —
(Und so reden also diese Menschen jetzt über Hektors Gesichtsfarbe, Alter, Haar! Doch die Charakteristik greift immer weiter.)
Helena selbst schwur neulich, dass Troïlus hinsichtlich seiner braunen Farbe — (überlegend) denn die hat er — (lächelnd) obzwar ich gestehen muss, eigentlich nicht braun —

Cressida: Nein, sondern braun.

Pandarus: Wahrhaftig, um die Wahrheit zu sagen, braun und auch nicht braun.

Cressida: Und wahrlich, um wahr zu sein, wahr und auch nicht wahr.

Pandarus: Lach du nur! Sie erhob seine Gesichtsfarbe über die des Paris.

Cressida: Ei, Paris hat doch davon genug.

Pandarus: Gewiss.

(Typische Form ihres Witzes, willkürlich Missdeutetes zu kecken Schlüssen zu treiben:)

Cressida: Dann hätte ja Troïlus zuviel, wenn sie seine über die des Paris erhob. Und für einen guten Teint, muss ich sagen, ist also dieses ihr Lob viel zu feurig. Nächstens lobt ihm ihre goldne Zunge vielleicht gar eine geröthete Nase an.

(Darauf macht endlich Pandarus heftig der albernen Witzelei ein Ende, und herber und stechender wird Cressida in Lachen und Wort.)

Pandarus: Ich schwöre dir, ich glaube, Helena liebt ihn mehr als den Paris!

Cressida: Nun, dann ist sie eine lustige Griechin, in der That.

Pandarus: Vielmehr, ich bin gewiss, sie thut es, denn neulich — (es beginnt die verfängliche Erzählung) neulich trat sie zu ihm in das Bogenfenster — und du weißt, er hat nicht mehr als drei oder vier Haare an seinem Kinn —

Cressida: Freilich, freilich. Es genügt die Rechenkunst eines Bedienten, sie zu zählen.

Pandarus (zornig): Gewiss, er ist noch jung — und hebt doch bis auf drei oder vier Pfunde soviel wie Hektor!

Cressida (lacht).

Pandarus: Und Beweis, dass Helena ihn liebt: — Hm, sagtest du was? – Kommt sie nicht und legt ihm ihre weiße Hand auf sein gespaltenes Kinn?

Cressida: Juno, erbarme dich, wie kam es zu der Spalte?

Pandarus: Ei, du weißt doch, er hat ein Grübchen, — und ich meine auch, sein Lachen steht ihm besser als irgend einem in der Welt —

Cressida: Ja, er lächelt tapfer.

Pandarus: Nicht wahr?

Cressida: Freilich, wie eine Wolke im Herbst.

Pandarus: Geh, geh. Kurz, ich sage dir, sie liebt ihn. Ich muss lachen, wenn ich denke, wie sie ihn am Kinn gekitzelt hat. Und in der That, sie hat eine merkwürdig weiße Hand, wie ich gestehen muss.

Cressida: Ohne Folter.

Pandarus: Und sie wettet, ein weißes Haar an seinem Kinn zu entdecken. Denk', ein weißes Haar! Das gab ein Lachen! Die Königin lachte, dass ihr die Augen überliefen, und Hektor lachte, und Cassandra.

Cressida: Ei, ei; aber es war wohl ein mäßigeres Feuer unter dem Topfe ihrer Augen; oder liefen ihr die Augen auch über? Und worüber war all das Lachen?

Pandarus: Nun, über das weiße Haar, das Helena an Troïlus' Kinn entdeckte.

(Und sind das also Abgeschmacktheiten des Dichters? Für solche Frivolitäten hat man am troïschen Hofe Sinn!)

Cressida: Wäre es grün gewesen, hätte ich auch gelacht.

Pandarus: Nun, nicht so sehr über das Haar, als über seine nette Antwort.

Cressida: Was antwortete er denn?

Pandarus: Sie sagte, da sind zweiundfünfzig Haare an Eurem Kinn und eines davon ist weiß. Darauf er: Zweiundfünfzig, und eines weiß, das sind mein Vater

und seine Söhne. Jupiter, erwiderte sie, welches ist dann Paris, mein Gemahl? Das gabelförmige, antwortete er, reiß es aus und gib es ihm. — Und da gab es dann solch ein Lachen, und Helena wurde so roth und Paris so zornig — und die anderen lachten, dass sich alles aufhörte —

Cressida (verächtlich): Dann lass es auch aufhören, denn es dauert schon eine recht lange Zeit.

(Und nach einem solchen Abschluss des Gesprächs zweifelt man, dass Shakespeare weiß, was diese Albernheiten werten? Sie sprechen Bände.... Noch einmal versucht Pandarus das Mädchen zu erweichen.)

Pandarus: Gut, Nichte, gut; ich sagte dir gestern etwas, denke daran.

Cressida: O, und wie!

Pandarus: Ich schwöre dir, es ist die Wahrheit, er wird weinen, als wenn er im April geboren wäre.

Cressida: Und ich werde in seinen Thränen aufschießen, wie die Nesseln im Mai. —

(Man merke sich das Wort; es wird zur Wahrheit werden. Aber nun etwas Neues. Die Truppen kehren heim, die Sonne geht unter, das Volk widmet seinen Lieblingen Acclamationen; der gewandte Geschäftsträger der Liebe benützt aber auch diese Gelegenheit zu Lobpreisungen auf Troïlus.)

(Hornsignale.)

Pandarus: Horch, sie kommen aus der Schlacht. Wollen wir da hinaufsteigen und sie einziehen seh'n?

Cressida (widerstrebt).

Pandarus: Komm, gute Nichte, süße Nichte Cressida, komm!

Cressida: Meinetwegen.

(Sie drängen sich durch die frohe Menge wieder auf die Balustrade und es folgt ein Seitenstück zur Heerschau der Ilias.)

Pandarus: Hier, hier ist ein prächtiger Platz, hier können wir sie sehr gut seh'n. Alle werde ich dir der Reihe nach beim Namen nennen, wie sie vorbeizieh'n. Aber merk' vor allem auf Troïlus.

Cressida: Sprecht doch nicht so laut.

(Aeneas zieht mit seinem Trupp vorüber.)

Pandarus: Das ist Aeneas. In der That, ein tüchtiger Mann. Er ist eine von den Blumen Trojas, das kann ich dir sagen. Aber merk' nur auf Troïlus, gleich wirst du ihn seh'n.

(Antenor zieht vorüber, der Gegner des Kriegs in der Ilias; ein Genosse spricht zu ihm; er sieht schier feindselig auf das jauchzende Volk.)

Cressida: Wer war der da?

Pandarus: Das ist Antenor. Ein schlauer Kopf, sag' ich dir, auch ein hinlänglich tapfrer Mann. Er besitzt das gesündeste Urtheil in ganz Troja und ist auch sonst ein ganz netter Mann. Wann dieser Troïlus kommt! Gleich werde ich dir ihn zeigen. Du wirst sehn, wie er mir zunickt, wenn er mich sieht.

Cressida (mit parodierender Kopfbewegung): Beehrt er dich mit so starker Nickerei? Wer da hat, dem wird gegeben.

Die Umstehenden (lachen. Dies ist Cressidas Zartgefühl).

(Hektor erscheint.)

Pandarus: Das ist Hektor! Der da, siehst du, der da! Das ist ein Geselle! Nun, Heil dir, Hektor! Das ist ein Mann, Nichte. O tapfrer Hektor! Sieh, wie er um sich blickt. Das ist eine Haltung und ein Gesicht. Was, ist das ein Mann?

Cressida (in voller Hingerissenheit): O, ein Mann!

(Allgemeine Begeisterung. Frauen heben ihre Kinder in die Höhe und küssen dem Helden die Hände. Blutig sind Schwert und Lanze, er theilt Aufträge aus; der Jubel benimmt ihm die Besinnung nicht. Während dessen erscheint Paris in spiegelblanker Rüstung; niemand in der Menge achtet sein.)

Pandarus: Heil, Hektor! Nicht wahr, es thut einem im Herzen wohl, ihn zu seh'n. Sieh nur, was für Beulen an seinem Helm sind. Sieh, sieh, dahin sieh! Ach, das ist kein Spass, da hat's gehagelt, da halte einer den Kopf unter, das sind Hiebe!

Cressida: Sind die von Schwertern?

Pandarus: Von Schwertern? Was kümmert's ihn; wenn der Teufel auf ihn losgeht, ist's ihm alleseins. O Gott, wie das im Herzen wohlthut!

(Pause; er erinnert sich, dass er Hektor allzusehr bewundert. Hektor ab.)

Pandarus: Ei, da ist ja auch Paris, dort kommt er. Auch ein hübscher Mann, nicht? Ei, das ist prächtig, wer sagte doch, dass er heute verwundet nach Hause zurückkehrte? Keine Spur von verwundet. (Welche Charakteristik!) Das wird für Helena eine rechte Freude sein. — Ha, ich wollte, ich könnte jetzt den Troïlus seh'n; gleich sollst du den Troïlus seh'n.

(Helenus erscheint im Priestergewande, düster gleich Antenor.)

Cressida (lachend): Wer ist der da?

Pandarus: Das? Das ist Helenus. Es wundert mich, wo Troïlus bleibt. Das ist Helenus. Ich glaube, er ist heute gar nicht ausgezogen. Das ist Helenus.

Cressida: Kann Helenus fechten, Oheim?

Pandarus: Helenus? Nein. Ja, er ficht so ziemlich. Es wundert mich, wo Troïlus ist. Horch, hörst du nicht die Leute „Troïlus" schrein? Helenus ist ein Priester.

Cressida (mit gezwungenem Lachen): Was für ein Geselle schleicht denn da daher?

(Troïlus erscheint, nach der Schlacht wieder verträumt.)

Pandarus (die Hand vor die Augen haltend): Wo, dort? Das ist Deïphobus. Nein, das ist ja Troïlus! Das ist ein Mann, Nichte! Sieh nur — hm — o braver Troïlus, du Blume der Ritterschaft!

Die Umstehenden (sehen erstaunt auf den Alten).

Cressida: Still, schämt euch, um des Himmelswillen still!

Pandarus: Sieh auf ihn, merk auf ihn. O tapfrer Troïlus! Sieh ihn genau an. Wie sein Schwert im Blute starrt und sein Helm mehr zerhackt ist, als Hektors! Und wie er dreinblickt, wie er geht! (Ob dieser Unwahrheiten Gelächter:) O bewundernswerter Jüngling! Und noch nicht dreiundzwanzig alt! Heil, Troïlus, Heil!

Troïlus (bemerkt ihn endlich; stumme Grüße).

Cressida (wendet sich ab).

Pandarus: (begeistert): Hätt' ich eine Grazie zur Schwester oder eine Göttin zur Tochter, du solltest freie Wahl haben.

O bewundernswerter Mann! Paris? Paris ist soviel gegen ihn; und ich wette, dürfte Helena tauschen, sie gäbe noch ein Aufgeld um ihn.

Cressida: Wie viele da noch kommen!

Pandarus: Esel, Narren, Tölpel. Spreu und Kleie, Spreu und Kleiensuppe nach dem Braten. Ich könnte leben und sterben in des Troïlus Anblick. Sieh nicht mehr hin. Die Adler sind vorbei, Krähen und Dohlen, Krähen und Dohlen.

(Die Menge verläuft sich.)

Pandarus und **Cressida** (steigen die Tempelstufen wieder herunter).

Pandarus: Ich möchte lieber solch ein Mann sein, wie Troïlus, als Agamemnon und alle Griechen.

Cressida (geärgert): Da ist unter den Griechen Achilles ein besserer Mann als Troïlus.

Pandarus: Achilles? Ein Kärrner, ein Lastträger, ein rechtes Kameel!

Cressida (sich die Ohren zuhaltend): Ja doch, ja doch.

Pandarus: Ja doch, ja doch? Wie, hast du denn gar kein Einsehen, keine Augen im Kopfe? Weißt du denn nicht, was ein Mann ist? Ist nicht Geburt, Schönheit, gute Gestalt, Unterhaltungsgabe, Mannheit, Wissen, Artigkeit, Edelsinn, Jugend, Freigiebigkeit und dergleichen die Spezerei und das Salz, das einen Mann würzt?

Cressida: Ach, lass' mich doch mit einem solchen Mischmasch-Mann. Den bäckt man in Pastetenteig und gibt noch Süßes dazu.

(Und so sind also diese Personen, die Troïlus anbetet, wieder bei Boudoirgeschwätz angelangt; und immer stärker enthüllt sich die Grisette, die nur vor andern so schämig war.)

Pandarus: Nein, solch ein Frauenzimmer, ob man wissen kann, unter welcher Decke sie liegt.

Cressida: O ich bin gut gedeckt; mit meinem Witz, um meine Listen, mit meiner Verschwiegenheit, um meinen guten Ruf, mit meiner Hülle, um meine Schönheit zu

schützen, und mit Euch, um alles dies zu schützen. Alle diese Deckungen hab' ich und tausend Finten dazu.

Pandarus (wegwerfend): Zum Beispiel. Nenn' mal eine.

Cressida: Dass ich sie alle vor dir behüten will, das ist schon eine, und noch dazu eine meiner Hauptfinten; und wenn ich einen Angriff nicht parieren kann, so weißt du dann wenigstens nichts davon.

(Notabene bei Shakespeare kommt die Wohlerfahrenheit noch kecker zum Ausdruck, so dass der Alte mit Recht in den wenig classischen Ruf ausbricht:)

Pandarus: Nein, seh' einer so eine!

(Und bei alldem verführerischer Muthwillen in Ton und Bewegung, Kunst der Pointierung, Glanz der Libellennatur. Und nun beim Scenenschluss noch eine Gelegenheit zu feinverwegenem Spiele. Pandarus gebraucht eine alte List, und dann beiderseits Lachen und Flüstern — ein Schäkern und Tändeln, das an ein feines Rococo gemahnt.)

(Troïlus Page erscheint.)

Page (leise zu Pandarus): Herr, der gnädige Herr möchte gleich mit Euch sprechen.

Pandarus (ebenfalls leise): Wo?

Page: Bei Euch zu Hause, Herr. Er entwaffnet sich.

Pandarus: Gut, Junge, sag' ihm, ich komme.

(Page ab.)

Pandarus (aufgeregt): Leb' wohl, liebe Nichte, ich fürchte, er ist verwundet.

(Sie erschrickt und eilt ihm nach. — Doch fasst sie sich, da sie sein listiges Gesicht sieht, und sagt bloß:)

Cressida: Oheim .... Ade!

Pandarus (bricht in leises Lachen aus, da sie sich verrathen.)

Cressida (schlägt nach ihm, lacht dann mit).

Pandarus (sie streichelnd, leise): Ich komm' gleich wieder, Nichte.

Cressida: Und bringt mir was mit, Oheim?

Pandarus: Was denn? (Immer leiser): Ein Pfand von Troïlus?

Cressida: Bei diesem Pfand, Ihr seid der — Richtige!

(Sie spricht es lachend, während sie ihm nacheilt, bricht dann ab, und gibt seufzend Zeugnis — Zeugnis sowohl von ihrem Herzen, als daſs ihr Verlangen nicht von jener Art ist, die die Seele mit Allgewalt ergreift.)

Wort, Schwur und Thränen bringt er, Aufbietung
Von Gaben, aller Liebe Opferung,
Und ich seh' doch in Troïlus tausendfach
Den Wert, den Pandarus mir preisen mag. —
Noch halt' ich mich. — Wer wirbt, der nennt uns Engel,
Wer siegt, wird kalt — vorbei der Duft der Lust! —
Nichts weiß, die sich geliebt meint, und nicht weiß:
Nur was man nicht hat, findet Überpreis.
Noch war sie nicht, die Haben und Umfangen
So süß fand, als das sehnende Verlangen.
Nein, in der Liebe soll's mir Grundsatz sein:
Besitz herrscht an, die Armut bettelt fein.
Mag drum mein Herz noch heißer für ihn schlagen —
Nichts sollst davon, mein Aug, mein Mund du sagen!

(So ist dies also eine Lüsternheit, die rechnet, und zwar jetzt noch, wo sie bereits mit den eigenen erregten Sinnen spielt.)

(Der Vorhang fällt.)

Alles Gefällige scheint uns heilig, alles Schäkernde, Lebhafte, Witzige erscheint uns gut — mag es auch unfähig sein, bei Großem zu verweilen, mag seine Phantasie um schlüpfrige Vorstellungen tändeln, oder mag es die Flügel seines Witzes in jenem Geheimnis netzen, vor dem die Jungfräulichkeit erbebt. Und wir, wir lassen uns von dem vielen Lachen in dieser Scene täuschen, und gehen, als ob wir ebenfalls noch Knaben wären, an all den Merkzeichen vorbei! Shakespeare ist deutlich; gleich an der Schwelle beginnt er die Kritik des Wertes der Schönheit — und zwar nicht dialektisch, sondern in dramatischer, die Sache selbst aufdeckender Form.

Dritte Scene.

Griechisches Lager vor dem Zelt des Agamemnon. Im geschlossenee Zelte Stimmendurcheinander. (Der Leser erinnert sich: Wir haben die Scene geändert.) Stürmische Berathung. Ulysses opponiert.

Stimmen (im Zelte): Hört ihn nicht! — Hört ihn! — Bedenk', Ulyſs, Tollkühnheit ist's! — Hört ihn nicht! — Still da!

Ulyſs (im Zelte): Nein, es bedarf dazu nicht des Ulyſs.
Braucht Friedensboten ihr nach Ilium,
Wählt den Therſites euch, doch nicht Ulyſs.

Erſte Stimme: Herrlich! Wunderbar! Und unſre Lage?

Zweite Stimme: Den beſten Vorſatz hemmt das Miſs-geſchick.

Dritte Stimme: Mach deinen Sonderkrieg mit Troja, wenn es dir nach Schlachten gelüſtet; uns gönn' die Heimkehr; wir können nicht weiter, ſind müde —

Erſte Stimme: Und weichen, wo kein Weg mehr vorwärts führt, iſt Unglück, doch nicht Schande.

(Lärm. Ulyſs tritt aufgeregt aus dem Zelte. Man ſucht ihn vergebens zurückzuhalten. Am Zelteingange ſtehend ruft er:)

Ulyſs: Ich aber nenne ſolchen Antrag ſchändlich!
Die Zög'rung, die der große Zeus geſandt,
Iſt Prüfung nur, ob in Beharrlichkeit
Ausharrt das Volk. In Stürmen des Geſchicks
Zeigt echte Mannheit ſich. Ihr aber gleicht
Dem Gaukelboot, das frech bei ruh'ger See
Dem ſtarken Schiff zur Seit' die Flut durchtanzt,
Und flieht, wenn Sturm die flüſſ'gen Berge thürmt.
Pfui über euren Scheinmuth; flieht denn, flieht!

(Großer Lärm. Die Zeltthüren fallen zu. Ulyſſes allein.)

Aus! Hellas iſt nicht, war nicht, wird nicht ſein!
Nach ſiebenjähriger Belagerung
Demüthiglich den ſtolzen Hektor fleh'n:
Erbarmen! Gib uns was, daſs nicht beſiegt
Wir ſcheinen, und laſſ' uns in Frieden zieh'n,
Und Helena — die ſchöne Helena,
Gib uns zurück — daſs ſpäte Enkel noch
Sich ſagen: unſre Väter zogen aus
Um Helena gen Trojas fernen Strand,
Und brachten, hört, uns — Helena zurück,
Und Troja ſteht!
Halbgötter ihr und Helden, Troja ſteht!

(Und so ist er also eines Sinnes mit dem Diomedes der Ilias im 7. Gesange.)

Ulyss (drohend erhobenen Arms, im höchsten Grimm fortfahrend):

Es stünde nicht, gefallen wäre längst
Und ohne Herrn des großen Hektors Schwert,
Wenn Führer wär' der Führer, Mann der Mann,
Und nicht des Volkes wüst verschlammter Geist
Verachtete der Ordnung Grundgesetz.
Den Feldherrn höhnt, wer unter ihm der Nächste,
Den, der zunächst ihm, den sein Unterer.
Des Geistes stille Macht bleibt ungehört,
Schwach sind die Lenker, zuchtlos die Gelenkten,
Und bleicher Missgunst Fieber, Zank und Neid,
Hat aus den Beinen uns das Mark gesogen.

(Aber nun ertönen Fanfaren, Volk strömt herbei, aus dem Zelt treten Agamemnon, Menelaus, Nestor, Diomedes und andere. Der Feldherr, zum Sprechen bereit, verstummt beim Anlick des Ulysses; dann beginnt er nach einer Pause schwer athmend, bleichen Gesichts:)

Agamemnon: Es geht nicht weiter. — Hört, das kühne Ziel,
Von dem im Anfang dieses Krieges wir
Mit aller Kraft der Hoffnung einst geträumt,
Dies weite, stolze Ziel ist nicht erreicht;
Kein Müh'n trug Frucht, kein Plan ist uns gedieh'n,
Und Zeus dort oben hat für uns kein Ohr.
Sprecht, Fürsten, Männer, was noch übrig bleibt?
(Pause. Dumpfe Bewegung.)
Ulysses, kältester der Köpfe, heut
Der hitzigste, was soll der Adler thun,
Wenn der gebrochne Flügel nicht mehr trägt?
Was stehst du abseits? Sieh, es dörrt die Kraft
Der kleingewordnen Reih'n ein neuer Tod,
Zerrüttend wilden Haders grauser Fluch,
Parteiung, Meuterei. Und dennoch nimmst
Partei du wider uns? (Pause.) Nun wohl, so hört,
Allwaltende dort oben, mich, wie nicht

Aus Feigheit, nein, vielmehr gebeugt vom Zwang
Des Mißgeschicks, ich, Agamemnon, hohl
Die Wang', gebeugt vom Gelb des Grams, und schwer
Das Herz, gen Troja Antrag sende.
Zieh' denn, o Greis, zieh', würd'ger Nestor, hin,
Den Troërn künde, wie ich dir befahl.

(Tiefe Bewegung. Hier ist also der homerische Agamemnon. Nach seinem weitreichenden Plane gab Shakespeare beiden Theilen die völlige Ungebrochenheit der Kräfte; wir hier kehren auf den Boden des zweiten Gesanges der Ilias zurück.)

Ulysses: Agamemnon!

(Bange Pause.)

Nestor (bleibt auf halbem Wege steh'n).

Agamemnon (winkt ihm).

Ulysses: Du großer Feldherr, Hellas Nerv und Kern,
Herz unsrer Scharen, Seel' und einz'ger Geist,
Noch ist es Zeit! Was thust du? Harre aus!

(Aber er kommt nicht weiter; ein leidenschaftlicher Ausbruch der allgemeinen Friedenssehnsucht unterbricht ihn, und zugleich tritt Thersites in der uns auch von Homer her bekannten Rolle hervor.)

Volk: Hört ihn nicht! Friede! Wir wollen Heimkehr und Frieden!

Thersites: Zum Henker, die uns zurückhalten wollen, genug Krieg geführt um eine Schürze!

Volk: So ist es, genug des Kriegs um eine Schürze!

Thersites: Die Gicht über sie, denn das ist der Fluch, den die verdienen, die sich herumraufen um einen Unterrock. Hört, Achilles thut nicht mehr mit!

Volk: So ist es, was bleibt noch, Achill will nicht mehr mit!

Thersites: Und Hektor klopft sie, die Helden, und solch ein berittener Ziegenkönig will uns hier halten wegen der Dirne?

Menelaus (bestürzt vortretend): O! Dirne? O!

(Schallendes Gelächter.)

Thersites: Ja, Dirne! Darum fort mit der Flickerei, Gauklerei, Schurkerei um die Dirne!

Volk: So ist es! Recht hat er! Was kümmert uns Helena? Auf, wir wollen nach Hause!

Agamemnon (zu Ulyſs): Du hörst es. (Zu Nestor): Geh!

(Aber Ulyſs nimmt es nicht ruhig hin; er stürzt mitten unter das Volk, zerrt den Thersites heraus.)

Ulyſs: Still, Brut! In deine Grenzen
Zurück, empörte, trübe Flut! (Zu Thersites): Wenn geifernd
Dein Hundsgebiſs du fletschst, zertret' ich dich,
Du Knecht! — O König, läſst du dies den Herrn
Hier sein, begibst des Ranges dich, gehorchst
Dem Schlamm, dem Thier, den feigen, wilden Wölfen?

(Und er wirft den Thersit vor die Zeltstufen hin, so daſs derselbe vor Nestors Füßen zusammensinkt.)

Glück auf, Thersit, gesell' zu Nestor dich,
Und wenn, so tief zur Erd' euch neigend, ihr
Vor Priams hohem Throne steht, so sprecht:
Nach soviel Miſsgeschick
Und Menschen-, Wort- und Zeitverlusten, spricht
Im Namen aller Griechen Nestor so:
Gebt Helena zurück, und allen Schaden
An Ehre, Zeit und Kosten, Müh' und Blut,
An Menschenleben und was Theures sonst
Heißhungrig der gefräß'ge Krieg uns nahm:
Wir streichen's aus für — Helena!

(Pause. Thersites erhebt sich und schleicht zu der Volksgruppe zurück, wie im homerischen Liede; Agamemnon, auf Menelaus' Arm gestützt, hat das Haupt verhüllt.)

Mein Fürst!
Die Feinheit des Metalls zeigt nicht in Zeit
Des Glücks sich. Da ist alles ähnlich und
Verwandt. Der Held, der feige Wicht, und Narr
Und Denker, Weich und Hart, und Genius und
Die plumpe Stümperei — man hält sie gleich.

Wenn trübe das Geschick, im Wettersturm,
Wenn starker Eichen Knie die Windsbraut bricht,
Dann fegt der Unterschied mit breiter Schwinge
Durch alles her und bläst die Spreu hinweg,
Und was Gewicht und Stoff hat, liegt allein
Und unvermischt in starker Tugend da.

(Allein umsonst! Wo ist die brausende Völkerjugend, der der Krieg ein frohgemuth Spiel war? Heut ist man voll Sehnsucht nach der Heimat und gesunkenen Muths.)

Rufe: Heimkehr! Heimkehr!

Nachdrängende Massen: Auf zu den Schiffen! Heimkehr!

Alle: Zu den Schiffen! Was ist uns Helena? Auf, in die Heimat, zu Weibern und Kindern!

Agamemnon (zu Ulysses): Nun sprich, du Findigster, hilf, rathe hier!
Achairinnen, Weichlinge sind, Achaier nicht mehr diese Völker.
Unheilbar ist das Siechthum unsrer Kraft.
Von jedem Hundert starben fünfzig uns —
Der Rest verworfne Hefe. Menon fiel,
Gefangen Doreus, Thoas todeswund,
Gefallen Cedius und Amphimachus,
Und Palamedes' Leiche liegt zerfetzt
Von blut'gen Hunden dort im Felde noch.
Ein Hektor nicht, nein, tausend sind im Feld.
Er kämpft zu Fuß, zu Ross, mit Lanze, Schwert,
Und was nicht flieht, das stirbt wie schupp'ger Schwarm
Im Walfischrachen.

(Also die Stimmung wie im letzten Act vor dem Erscheinen des Achilles im Felde. Aber nun folgt die Klage über Achill, eine Klage, begreiflich, weil der Grund seiner Unthätigkeit nicht bekannt ist, und von der Noth, nicht von Missgunst eingegeben. Schändet Shakespeare darin die leuchtende Pelidengestalt?)

Und Achill? Der Held,
Den euer Ruf als Nerv und rechte Hand
Des Griechenheeres rühmte, träg' liegt er

Vernarrt in seinen Wert, in seinem Zelt,
Und lacht!
Er lacht! Patroklus spielt Theater ihm,
Und mich, dich, alle äfft der Freche nach,
Zu Fratzen uns verzerrend. Und Achill,
Der Angebetete, reckt lang sich, lacht
Und schreit vor Wonne: „Göttlich, wunderbar,
So geht der Feldherr, so Ulyss, so der —
Stahlrippen her — Erbarmen, ich zerplatz'!"
Und Troja und der Krieg? Was kümmert's ihn,
Er will nicht auszieh'n, will nun einmal nicht!

(Ist dem wirklich so? Fühllose Athletenlaune, und Achill die Incarnation wüsten Riesenthums?... Doch für sein unglücklich Volk ist jetzt nicht die Zeit für Charakterforschungen.)

Und wie Achill, so Ajax; der äfft's nach
Und hält Parteigelage ebenfalls
In seinem Zelt und weigert, mitzuthun. —
Wo ist Arznei? Welch Mittel weiß Ulyss
Sonst noch zur Führung weitern Kampfs? Du schweigst?
Geh, Nestor, müd' ist Hellas dieses Kriegs!

Nestor (ab).

Ulyss (verhüllt das Haupt).

Volk: Friede! Friede!

Thersites: O du jauchzende Bestie Volk mit deinem Friedenstriumphgeheul!

Volk: Heimkehr und Frieden!

Thersites: Habt ihr nicht aus voller Kehle Krieg gebrüllt, als es angieng, und jetzt heult die Bestie Frieden!

Agamemnon (sein Haupt verhüllend, ab), **Menelaus** (angstvoll ihm nach).

Volk: Friede! Friede!

Thersites: Seht den Hahnrei! Hoch der glorreiche Friede!

(Der Vorhang fällt.)

(Doch weiter; das Fallen des Vorhangs bedeutet nicht, dass der Schauplatz sich ändert, sondern es soll angedeutet werden, dass bis zu der folgenden

Scene einige Zeit verstreicht. Nun aber Trompetenstöße; auf der Bühne erscheint wieder die Menge; die Zelte öffnen sich, und die Fürsten sammeln sich bei dem Feldherrnzelt.)

Vierte Scene.

Stimmen: Botschaft aus Troja!

Andere: Unglaublich! Welche Raschheit! Hättet ihr's vermuthet?

Dritte Gruppe: Aeneas aus Troja kommt — hört, Griechen — Botschaft vom Feinde!

Agamemnon und **Ulyss** (rasch einander entgegen): Unglaublich — begreifst du dies — in solcher Eile solche Entscheidung!

Aeneas (erscheint, von einem Herold gefolgt, und sieht auf die Fürsten voller Spott): Ist dies des großen Agamemnons Zelt?

Agamemnon: Es ist sein Zelt. Bringt Antwort ihr dem Antrag?

Aeneas: Welch einem Antrag?

Agamemnon: Den wir durch Nestor heute euch gesandt.

Aeneas: Nichts weiß von Antrag noch von Nestor ich,
Vom großen Hektor bin ich hergesandt.

(Bewegung.)

Vorwärts! Wo ist der Gott im Amt, der Held,
Der mächtigste nach Stellung und Gewalt,
Wo ist der hohe, mächt'ge Agamemnon?

Agamemnon: Höhnt uns der Mann?

Ulysses: Er fühlt schon Sieger sich.
Wohlan, was will dein Hektor? Vorwärts, sprich!

Aeneas: Verzeiht, es ist für Agamemnons Ohr!
Wie mag, wer fremd ist seinem stolzen Blick,
Von andern Sterblichen ihn unterscheiden!

Agamemnon: Ihr, Mann von Troja, seid gewiss Aeneas?

Aeneas: Ja, Mann von Griechenland, ich brauch' den König.

Agamemnon: Du brauchst ihn? Ja, wenn du ihn brauchst, so sprich,
Er steht vor dir.

Aeneas: Nun denn, blas' laut, drommett' und schmettere
Den Erzruf durch die trägen Zelte hier:
Verkünde Hektors Forderung!

(Bewegung. Trompetenstoß. Bei Shakespeare folgt eine Herausforderung zu einem nicht bedrohlichen, ritterlichen Kampfe, hier — der Unterschied wird wichtig — eine blutige Provocation.)

Griechen, wisst:
Prinz Hektor, Priams Sohn, fühlt eingerostet
Durch euer dumpfes, langes Nichtsthun sich;
Die Schlachtenträgheit eurer Tapferkeiten
Ist Greuel ihm; nicht weiss er mehr, ob Männer
In eurem Lager sind — ob etwa auch
Die Heimat Weiber euch zur Hilf' gesandt.
Drum schickt er mich. Wohlan, Trompeter, blase,
Dein Erzruf künde Hektors Forderung!

(Trompetenstoß. Ausrufe der Überraschung. Ulysses kann bei Shakespeare seinen Gleichmuth bewahren — hier ist seine Rolle eine andere. Er lacht auf: Herausforderung ist die Antwort auf das Friedensangebot!)

Aeneas (nach vergeblichem Warten noch schneidender):
Was! Kön'ge, Fürsten, Herren, keiner hält
Von euch die Ehre höher denn die Ruh'?
Wer gieriger des Namens Ruhm ersehnt
Als seiner Glieder Heil, wer weiß, was Muth,
Und Feigheit nimmer kennt — ihn fordre ich!

(Und da auch dies vergeblich, sucht er den Menelaus mit den Augen, zieht furchtbare Vergleiche, und dieser letzte Schimpf erreicht endlich den Zweck.)

Wie, alle stumm? Ist nichts den Kampf euch wert?
Auch nicht der Frauen Ruf und Würdigkeit?
Heil, Hektor, dir und deinem edlen Weib!
Heil, troïsch Blut, an Treue unbesiegt,
Indes die Griechin schnöder Lüste Raub,
Und die Natur, ob ihres Wurfs beschämt,
Erröthet, denkt sie eines griech'schen Weibs!

(Und ein allgemeiner Wuthschrei ist die Antwort, Ulyss fliegt auf Agamemnon zu, und dieser bricht, selbst wuthbebend, in den Ruf aus:)

Agamemnon: Hört, hört dies, all ihr Männer Griechenlands!
Wir wollen Frieden, und ihr säet Krieg?
Wer diese Schmach nicht fühlt, der bleib' daheim,
Doch Krieger gibt's, mit Blute sie zu sühnen!
Sagt eurem Hektor, wir erwarten ihn,
Und trifft er keinen, wohl, so trifft er mich!

(Aeneas will sprechen; der allgemeine Lärm verschlingt seine Worte; er geht hohnlachend ab. Und die geänderte Stimmung nützend, zieht Ulyss den Feldherrn beiseite und spricht stürmisch die hastigen Worte:)

Ulyss: O wusst' ich doch, dass du, mein edler Fürst,
Unfähig seist zu tragen unsre Schande!

(Und in der That, ist nicht der Agamemnon Shakespeares von Anfang an ritterlicher und sympathischer, als der gallige, habsüchtige und würdelose Mann der Ilias?)

Es tagt, es tagt, aufrüttl' ich den Achill
Aus träger Ruh'! Er muss, er wird hinaus!
Kein andrer kehrt lebendig aus dem Kampf
Mit Hektor, als Achill, und wir, Achill,
Wir födern dich!

Agamemnon: O fänd' ein Mittel sich,
Ihn zu bewegen!

Ulyss: Wohlan!

(— Und er nennt das Mittel; hier handelt es sich um keine unfruchtbare Schaustellung von Kräften; Achill kann den Herausforderer tödten und dies entschiede den Krieg!)

Wohlan, es soll kein Mund
Mehr kennen den Achill! Spielt er Theater,
Und reckt bei muff'gem Wust sich lang und schwer
Auf seinem Pfühl, und ruft: „Patroklus, prächtig!"
Wenn dieser hustet, spuckt und uns verzerrt —
Nun gut, wir können's auch! Wir schrein hinaus,
Dass es die Taubheit hört, wer ist Achill?
Weit bess're gibt's, und — Ajax ist der Mann,
Der für uns kämpfen soll!

(Also ein Scheinmanöver. Agamemnon merkt es nicht und will abwehren.)

Verzeiht, verzeiht,
Versteht ihr nicht? Zum Helden putzt das Lob
Den plumpen Hohlkopf auf, den Fisch zu ködern.
Den Ajax wählen wir, und tapfer, groß
Und fürchterlich, wie nie ein Heros war,
So werde er genannt, ohn' Unterlass,
Mit tollem Glockenschwingen, bis der Stolz
Des eitlen Riesen dort zerhämmert ist,
Der, fremd den allgemeinen Leiden, auf
Erworbnem Ruhme ruht. Gift, Myrmidone,
Gift wird des andern allgesungnes Lob
Dir sein, bis dass, Lord Siegreich! du empor
Vom Lager fährst, des wilden Neides Fraß,
Und in die Schlacht dich stürzend, thust, was Pflicht,

(Sich auf die Stirne schlagend.)

Wie es der Geist befiehlt!

(Agamemnon stürzt auf ihn zu und umarmt ihn stürmisch. Ich wiederhole, im Original ist es staatsmännischer, den Achill nicht in den Kampf zu senden, und die Wahl des Ajax ist dort das Mittel, dass er in den Hintergrund gedrängt wird; hier aber muss man durch Erregung der Eifersucht den Stolzen zum Schlagen bringen, und wir werden nun sehen, wie Ulyss den Gewaltigen in die Schlachtreihen zurücklockt.)

Troja, wir sandten Frieden, und du entbietest uns Feindschaft?
Kommen wird der Tag, wo die stolze Ilion hinsinkt,
Priamus und das Geschlecht der lanzenkundigen Männer!

(Der Vorhang fällt.)

Und an uns wird es nun sein, den Wert der geräuschlosen Arbeit des Ulyss zu begreifen, mit wie viel Schleiern sie auch aus technischen Gründen bedeckt sei. Denn der Dichter lässt ihn seine Kunst zunächst im Hintergrunde spielen, aus demselben Grunde, aus welchem er jetzt die Ajax- und Thersites-Komik schafft. Denn diese Komik ist nicht zur Verunglimpfung des homerischen Heldenthums da, sondern einzig, damit alles verschwinde, wodurch das tragische Mitleid mit Troja beeinträchtigt werden kann. Denn wenn Ulyss immer sichtbar ist und Hellas immer gewaltig erscheint, dann würde unsere Sympathie versagen, weil es wie Thorheit anmuthet, wenn Troja in einem im

vorhinein verlorenen Kampfe beharrt. Tritt aber Ulyss zurück, und zeigt uns sein gedemüthigt Volk nicht die großen, sondern die Missgestalten, dann werden wir im Lachen, das sie uns entlocken, es nicht als Tollheit empfinden, wenn Troja die Überlegenheit dieses sich langsam aufrichtenden Gegners nicht ahnt. Darum Dämpfung des Tones in Betreff der Griechen, auf dass sich Sympathie und Mitleid mit den Troërn sicher und ungestört vorbereite und da er die Wiederaufrichtung des Gegners zugleich zeigen und verhüllen muss, wirft der Dichter den Schleier der Komik über die im Halbdunkel aufsteigende Gefahr.

Zweiter Act.

Erste Scene.

Also Prügelscene, Polterkomik. Ein hochnäsiger Lord gestattet sich den Diener zu misshandeln und ruft dadurch eine Flut von Beschimpfungen und Verhöhnungen hervor.

Ajax (hereinkommend): Thersites!

Thersites (auf einem Baumstrunk, gegenüber dem Zelt des Agamemnon): Agamemnon — Weihrauch und Palmen für den erlauchten, edlen, tapfern König Agamemnon —

Ajax: Thersites!

Thersites: ... für den sechs- oder siebendutzendmal verehrungswürdigen Oberbefehlshaber aller vereinigten Griechen, Agamemnon ...

Ajax: Hund.

Thersites (still lachend): ... und für Ulysses, den göttlichen Staatsmann, dass ihm so werde, wie mir ward ...

(Er macht die Geberde des Schlagens und erhält in demselben Augenblick von rückwärts selbst den ersten Schlag. Da fährt er auf und flüchtet, und spricht weitab vom Schusse, für sich, ganz leise:)

Die griechische Pest über dich, Lord Rindskopf!

Ajax: Du Fladen, wenn du nicht hören willst, so fühle. Was hat man ausrufen lassen?

(Also das ist's, die Herausforderung des Hektor hat den Ehrgeiz des Ajax erweckt.)

Thersites (noch immer leise): Pferd, ungesalzener Sauerteig, du musst schlagen, nicht wahr?

(Es bedarf noch weiterer Brutalitäten, bis er zur lauten Beschimpfung übergeht.)

Thersites (an eine Zeltwand gedrückt, laut): Hältst du mich denn für fühllos, dass du mich so schlägst?

Ajax: Was ausgerufen wurde, frage ich. Sprich, Stachelschwein, sprich, denn mir jucken die Finger. Was ausgerufen wurde, frage ich —

Thersites (erbittert): Dass du stündlich über Achilles schimpfst und brummst — dass du voll Missgunst über seine Größe bist, wie Cerberus über Proserpinas Schönheit!

Ajax: Dame Thersites!

Thersites: Den Achilles prügle einmal!

Ajax: Kröte!

Thersites: Matrosenzwieback! Zu Krümchen zermalmt er dich in seiner Faust!

(Ajax fasst ihn an den Haaren, um derenwillen er ihn Stachelschwein genannt hat. Zuerst schlug er aus Roheit drauf los, dann, weil Thersites nicht gehorchte, und jetzt, weil seine Eifersucht aufs tiefste getroffen worden ist.)

Nur zu, nur zu, du Held mit dem gesottenen Witz. Du hast nicht mehr Gehirn im Kopf, als ich in meinem Ellbogen. Ein Eselshengstlein mag dein Vormund sein, du schäbiger Kampfesel. Du bist hiehergesendet, um die Trojaner zu dreschen, und bist unter den Leuten, die noch ein wenig Verstand haben, verrathen und verkauft, wie ein Sclave aus Afrika. (Er wehrt sich ohne Schmerzenslaut, jetzt schreit er aber endlich doch vor Schmerz und Pein auf.) Du Ding ohne Eingeweide, wenn du fortfährst mich zu schlagen, so will ich dir Zoll für Zoll sagen, was du bist, von deinen Fersen angefangen.

Ajax: Du Hund!

Thersites: Du schäbiger Held!

Ajax: Du Köter!

Thersites: Du Einfaltspinsel des Mars, du Plumpheit, du Kameel, nur zu! nur zu! —

(Da erscheint der dritte, den der Kampf amusiert — die ganze Handlung ist eben sehr einfach. Aber die Situation ist zur Veranschaulichung des Bedeutsamsten benützt; denn wir sehen die Überlegenheit Achills, indem er die Kämpfer trennt und des widerstrebenden Ajax mühelos Herr wird.)

Achilles (verblüfft): Ei, was ist das, Ajax, was soll das, Thersites? (Er lacht, staunt, und wirft sich blitzschnell zwischen die Kämpfer.) Wie? Halt da! Was geht denn hier vor, Mann?

Thersites (dank der Intervention aus Ajax' Händen enteilend): Siehst du ihn da? Siehst du ihn? Sieh ihn nur an!

Achilles: Das thu' ich, was gibts denn?

Thersites: Ja, sieh ihn nur an und beacht' ihn nur wohl!

Ajax (will sich wieder auf ihn stürzen).

Achilles (ihm den Weg verstellend): Nun gut, was ist dabei?

Thersites: Und dennoch siehst du ihn nicht recht an denn wofür immer du ihn halten magst, es ist Ajax.

Achilles: Das weiß ich, du Narr.

Thersites (immer näher kommend): Ja, aber dieser Mann kennt sich selber nicht.

Ajax: Deshalb schlag' ich dich.

Thersites (sich wieder durch einen Seitensprung rettend): Seht, seht, welche Brocken von Witz er herausstottert; seine Ergießungen haben Ohren so lang.

(Und in demselben Moment hält Achill den Ajax fest, und Ajax' Ohnmacht in der Umklammerung wird sichtbar).

Thersites (schadenfroh): Ich habe sein Gehirn tüchtiger geknufft, als er meine Knochen schlug. Für einen Pfennig will ich neun Sperlinge kaufen, sein Gehirn ist aber nicht den neunten Theil eines Sperlings wert. Soll ich dir erzählen, Achill? Dieser Held Ajax, der seinen Witz in seinem Bauch, und seine Eingeweide im Kopfe trägt — soll ich dir erzählen, was ich von ihm sagte? Dieser, Ajax sagt' ich . . .

Achilles: Nein, guter Ajax!

Thersites: . . . hat nicht soviel Witz . . .

Achilles: Ich muſs dich ernſtlich abhalten, Ajax!

Therſites: . . . daſs er damit Helenas Nadelöhr verſtopfen könnte, für die er doch fechten ſoll . . .

(Achill — erſter Strich zu ſeinem Bilde — verzieht vornehm kaum die Lippen zu einem Lächeln.)

Achilles: Still, Narr.

Therſites: Ich hätte gerne Stille und Frieden, aber der Narr da gibt es nicht zu, der da, der da, ſeht ihr, der da!

Patroklus: Sprich doch einmal anſtändig, Narr!

(Und nun beginnt eine merkwürdige Contraſtierung zwiſchen Achill, der in ſeinem Selbſtvertrauen Sinn für Humor hat, und Ajax, der im Bewuſstſein ſeines Minderwertes Lachen und Spott auf das tödlichſte haſst.)

Achilles: Alſo weshalb dieſer Streit da?

Ajax: Ich verlangte von dem Kerl den Inhalt der Proclamation zu wiſſen.

Therſites (mit leidenſchaftlicher Geberde gleichſam: Nun, und was denn?)

Ajax (die halbe Wahrheit verſchweigend): . . . und er ſchimpfte mich . . .

(Therſites dürfte ihm jetzt zurufen: Das iſt nicht wahr, du biſt ein Lügner; doch er thut es nicht, ſondern antwortet mit dem ungeſchickteſten Ausruf:)

Therſites: Ich . . . ich diene dir nicht!

Ajax: Ah, ſehr gut, ſehr gut! Nur ſo weiter!

Therſites: Ich diene hier freiwillig.

(Und nun ein Quartett: Reißender Witz — Zornwuth — Patroklus' Feingefühl und Achills leuchtendes Weſen, das den Spott nicht übel nimmt und dem Therſit das Hofnarrenprivileg gibt:)

Achilles: Dein letzter Dienſt war ein Dulden, der war nicht freiwillig; kein Menſch läſst ſich freiwillig klopfen. Ajax war hier der Freiwillige und du befandeſt dich gewiſſermaßen unter einem Druck.

Therſites (zornig): Wirklich? Ein großer Theil deines Verſtandes liegt auch in deinen Muskeln, oder man lügt gar ſehr. Hektor wird einen tüchtigen Fang machen, wenn

er einem von euch beiden das Gehirn einschlägt. Es wird genau so sein, als ob er eine taube Nuss aufschlüge. —
(Und Achilles lacht!)

Achilles: Was, mit mir auch, Thersites?

Thersites: Da ist Ulysses, dessen Witz schon schimmlig war, ehe ihr Nägel auf den Zehen hattet, — er jocht euch wie ein Paar Zugochsen zusammen, auf dass ihr den Krieg einpflüget —

Achilles (förmlich aufjauchzend): Was? Was?

Thersites: Ja, dass du es weißt: Hü, Achilles! Hot, Ajax!
(Und Achilles lacht!)

Ajax (auf den Lästerer zustürzend): Ich werde dir die Zunge ausschneiden!

Thersites: Schad't nichts, ich werde dann ebenso beredt sein, wie du.

Patroklus (hinter den er sich geflüchtet): Nun aber kein Wort weiter, Thersites, Ruhe!
(Er ruft es unwillig, er, der Scherze liebt, muss doch für den Schwächeren Partei nehmen;)

Thersites: Ich werde Ruhe halten, nicht wahr, wenn Achilles Trobdel es mir befiehlt?
(Und Achilles lacht!)

Achilles: Das ist für dich, Patroklus.

Thersites: Ich will euch aufhängen seh'n, ehe ich wieder in eure Zelte komme! Ich will mich zu solchen Leuten halten, die noch Grütze haben, und die Partei der Narren verlassen.

(Thersites ab; und mit welchen Gefühlen betrachten wir nun die Zurückbleibenden? Merkt man nicht, wie uns der Dichter mit Sympathie für Achill erfüllt? Und nun der Scenenschluss, wo er schwer aufathmet und seine Stirne sich verfinstert — so sieht nicht der Übermuth aus, bei dem man erst um Mitleid für sein Volk betteln muss. Ajax will dem Thersites nach, wird jedoch von Achilles zurückgehalten.)

Achilles: Ach lass, dir gieng es um die Kundmachung?

In aller Morgenfrüh' ergeht der Ruf
Zum Kampf mit Hektor, welcher jeden fordert,
Der fechten will für — für —

(Die stolzen Lippen verzerren sich mit einemmale.)

ich weiß nicht was.
's ist dummes Zeug. Leb' wohl.

Ajax: Leb' wohl.

(Aber da er nun mit angenommener Gleichgiltigkeit die Frage nachsendet:)

Wen stellt man ihm zum Kampf?

(da nagt Achill an den Lippen, und etwas Unsicheres, Unausgesprochenes verräth sich in dem Brüten:)

Achilles (nach vorausgegangenem Zögern):

Das weiß ich nicht. — Der Rath entscheidet es,
Sonst wüsste Hektor sicher seinen Mann . . .

(Pause. Er lacht finster. Ab).

Ajax (ingrimmig, verzerrten Gesichtes): Natürlich dich! Ich will doch geh'n, um mehr davon zu hören. (Ebenfalls ab.)

Und nun noch einmal: Besitzt der Kampf mit Hektor nicht doch unendlichen Reiz für den Peliden, und lähmt und bedrückt ihn nicht etwas, was denn doch die schlimme Nachrede nicht verdient? Und siehe, einmal auf dieser Fährte, sehen wir in der Scene nicht mehr ein bloßes Genrebild, sondern eine ernste Fortführung der Handlung: sie zeigt, dass sich dem Ulyss bereits eines der Elemente seines Planes freiwillig darbietet, denn Ajax will sich schlagen, er ist gänzlich Ulysses = reif. Und Achill, wenn wir an ihm die Herzlosigkeit nicht sehen, die man ihm andichtet, dann sagt uns unsere Sympathie, dass auch er sich zu Pflicht und Ehre zurückfinden wird. Und was folgt daraus für die Troër? Nestor überbringt ihnen einen Antrag — einen Antrag, wie ihn der Himmel nur einmal beschert. Und wie werden sie sich entscheiden? Wir harren in banger Erwartung. Wahre dich, Troja, bedenke, was still bei den Griechen sich regt.

Und nun Berathung in Troja. Augenblick des höchsten Triumphes der Schönheit — von ihrer Bewertung hängt die Entscheidung über den Krieg ab. Und dem Dichter schwellen die Ideen; die Schönheit Cressidas führte er bisher stumm vor; nun tritt er offen in die Debatte über Helena und über die Schönheit überhaupt. Was ist es, das uns zu ihren Sclaven macht? Es ist die mangelnde Stählung des Willens und Verstandes, so dass sie wie Kinderknochen nicht genug widerstandsfähig sind. Es ist, als gienge von ihr eine Ansteckung aus, die diesen Willen und Verstand lahmlegt, so dass

das Auge Richter bleibt, das nur für das Äußere Sinn hat und bei seinen Schätzungen auf die innere Artung vergisst. Diese Krankheit, wer kennt sie nicht? Sie ist das der Jugend anhaftende Verhängnis. Shakespeare aber erkennt darin Zug und Motiv einer — man darf auch sagen, seiner Zeit. Und Denker und Menschenbildner, der er ist, macht er diese allgemeine Krankheit junger Völker zum Prüfstein, an dem jede einzelne der handelnden Personen die wahre Art ihres Charakters verräth.

Zweite Scene.

Nun zur Scene selbst. Rathsversammlung in Troja; Schauplatz wie im ersten Acte; Thronsessel und kurulische Stühle vor dem Säulengang des königlichen Palastes. Vor den Tempelstufen sowie dem Platz links Wachen, die das angesammelte Volk zurückdrängen; Priamus, seine Söhne und die Rathsherren treten heraus.

Priamus (mit bebender Stimme — ihn jammert des Verlustes, der dem Sohn droht): Nach soviel Menschen-, Wort- und Zeitverlust
Spricht griech'scherseits noch einmal Nestor so:
Gebt Helena zurück, und allen Schaden
An Ehre, Zeit und Kosten, Müh' und Blut,
An Menschenleben, und was Theures sonst
Heißhungrig der gefräß'ge Krieg uns nahm,
Wir streichen's aus für Helena . . .

(Anschwellender Lärm, freudige Bewegung.)

Was meinst du, Hektor? Sprich!

(Lange Pause; vor Troïlus' Augen dunkelt's; wenn Helena geht, muss auch Cressida zu ihrem bei den Feinden weilenden Vater, dem Verräther, zieh'n. Und nun spricht Hektor vernichtend über die Urheberin des Unheils — per „Sache", per „Ding" spricht er von Helena!)

Hektor: Ob niemals schon den Griechen ich gebebt,
Wenn es um mich nur gieng: doch, theurer Herr,
Ein schwaches Weib, das voll sich sog mit Furcht
Gleich einem Schwamm, ist rascher nicht zur Hand
Mit ihrer Sorge Schrei, als heute ich.
Wer weiß, frag' ich, was folgt? Die Sicherheit,
Zu sichre Sicherheit zerstört das Glück!

Troïlus (lacht).

Hektor (unwillig): Der Zweifel ist's, der stets
Des Weisen Leuchte ist, die treue Sond',
Die bis zum letzten Grund der Übel reicht.
Laßt diese Helena!
Seitdem das Schwert um diese . . . Sache ficht,
Sind unsrer Tausende dahin, an Wert
Ihr jeder gleich. Verloren wir soviel,
Ein . . . Ding zu halten, das nicht unser ist,
Und das, wenn's unser wär', den Zehnten nicht
Wär' wert von uns: wo ist dann der Verstand,
Der uns verbeut, sie auszuliefern?

(Im Volke Bewegung. Hektor weiß, was das Recht fordert, Hektor prüft alles auf seinen innern Wert. Da — etwas Ungeheures: der Knabe, der so komisch schien, braust in zornigem Schmerz auf.)

Troïlus: Pfui!
Wägst Ehr' und Wert du unsres großen Vaters
In einer Schal' mit plumpen Unzen? Willst,
Pfui, pfui, mit Rechenpfennigen durchkrämern
Die maßverschmähende Unendlichkeit,
Und diesen Leib, den ungeheuren, messen,
Den Zollstab in der Hand, so elend klein,
Wie Furcht und Gründe? Pfui, o schäm' dich, pfui!

(Alle wie erstarrt. Die verwegene Jugend lehrt den gewaltigen Hektor, was Ehre!)

Helenus (empört): Kein Wunder, dass du gegen Gründe bellst,
Da du so leer daran! Der Vater soll
Vernunftlos wohl des schweren Amtes Bürde
Verwalten, weil vernunftlos du einher
So sprichst?

(Aber der Knabe läßt sich nicht einschüchtern; was nützt die Predigt, wenn in den Adern das Blut tobt —)

Troïlus: Für Traum und Schlummer, bist du, Priester,
Zum Handschuhfutter nimmst du selbst Vernunft.
Hier deine Gründe, hier: Du weißt, ein Feind

Kann schaden, weißt, gefährlich ist ein Schwert —
Und was gefährlich ist, flieht die Vernunft.
Wen wundert's drum, dass Helenus beim Anblick
Der Griechen und des Schwerts vernünft'ge Schwingen
An seine Fersen schnallt und flieht, wie Merkur
Vor Jovis Zorn, wie ein entgleister Stern?
Schwatzt ihr von Gründen, schließt das Thor und schlaft!
Wir werden krank von diesem klugen Grübeln,
Vor dem der starke Muth zu nichts zerrinnt;
Des Hasen Herz bekämen Mannheit, Ehre,
Von solcher Mast mit Gründen und Vernunft!

(So hämmert er auf die Vernunft los, verhöhnt er die Gründe, nennt Ehre die Unnachgiebigkeit, Feigheit den gerechten Sinn. Da ruft Hektor: Nicht der Ehre, sondern des Wahnsinns Gebot ist's, für Helena zu kämpfen; ihr schätzt sie willkürlich, und nicht nach ihrem inneren Werte, weil euer Wille, durch das Äußere angesteckt, nach ihr verlangt.)

Hektor: Sie ist nicht wert, was sie schon kostet, Bruder!
Troïlus (ungestüm): Ein Ding ist soviel wert, als man es schätzt!
Hektor (aufgebracht): Doch hängt die Schätzung ab nicht vom Belieben!
Die eigne, innere Beschaffenheit
Des Dings bestimmt den Wert — nicht bloß der's schätzt!
's ist toller Götzendienst, den größern Dienst
Zu weih'n dem mindern Gott, und hängt der Wille
Sich sclavisch just an das, was auf ihn wirkt
Wie Ansteckung, ohn' jeden innern Wert,
Dann ist der Wille toll!

(Doch immer, wenn die Einsicht so spricht, spottet die Jugend: Dank für die Lehre, meine guten, gesunden Augen führen mich schon den rechten Weg!)

Troïlus (voll messerscharfen Hohnes): Ich nehm' ein Weib. Die Wahl lenkt sich, wohin
Der Wille zieht — und er entzündet sich
An Aug' und Ohr; und in der klipp'gen Enge
Von Will' und Urtheil sind geschaffen ja

Zum Lotsendienste Aug' und Ohr!

(Höhnisch triumphierend:) Missfällt

Dem Willen drum, was er gewählt, wie doch

Entrinne ich dem Weib, das ich erkor?

(D. h. nicht mein Belieben, sondern mein Auge sagt, hier ist Schönheit, nicht mein Belieben, sondern mein Ohr sagt, die Welt widerhallt von ihrem Ruhm; könnte ich also selbst meinem Willen das Wollen untersagen, wie doch entledige ich mich meiner Sinne, die die Quelle dessen sind, was ich fühlen muss? — Dies gesagt, wirft aber Troïlus die Dialektik beiseite, und bestürmt mit prachtvoller Beredsamkeit das Gedächtnis und das allgemeine Ehrgefühl.)

Troïlus (mit geänderter Stimme, entschieden): Nein, kein Zurück,
kein Ausweg, will in Ehr'
Ich fest besteh'n. Wir geben dem Verkäufer
Die Seide nicht zurück, die wir befleckt;
Wir werfen nicht ins Sieb die Speisenreste,
Weil jetzt wir satt!

(Er lacht kurz, fährt bitter fort:)

Es war euch sehr genehm,
Dass an den Griechen Paris Rache nahm;
Euer voller Beifall schwellte seine Segel!
Und Wind und Meer, die alten Raufer, ruhten
Und dienten ihm, bis zum ersehnten Port . . .
Und statt 'ner alten Frau, die uns geraubt,
Bracht' er die Fürstin, deren Jugendfrische
Apollo welk und bleich das Frühroth macht!

(Bewegung. Alles horcht voll Erstaunen auf den Jüngling, dessen still gereifte Kraft man nicht geahnt. Nur **Helenus** fährt auf, will sagen, dass in dieser Logik ein Riss ist; die Sinne die letzte Instanz — fort mit der Überlegung, und den Sinnen gefolgt? Allein)

Viele Stimmen (schreien ihn nieder).

Troïlus (fährt fort): Wir nahmen sie — warum? Der
Feind nahm uns
Ein Weib! Und ist sie haltenswert? O Perle,
Die tausend Schiff' und mehr hinaus du lockst,
Zu Schätzesuchern Kronenträger wandelst!

War's klug, dass Paris gieng — ihr müsset es
Gesteh'n, denn alle rieft ihr: Geh! — bracht' edlen Preis
Er heim — ihr müsst's gesteh'n, denn alles klatscht'
Und schrie: Unschätzbar! — weshalb tadelt nun
Der eignen Weisheit Folgen ihr und thut,
Was nie die Laune that, nennt bettelhaft
Das Kleinod, das hoch über Land und Meer
Ihr priest! O höchst gemeiner Diebstahl, dass
Wir stahlen, was wir zu behalten scheu'n!
Wir Diebe, unwert des gestohl'nen Guts,
Wir brachten ihnen in ihr Haus die Schande,
Und steh'n dafür nicht ein im eignen Lande!

(Und gienge jetzt die Frage um, ob Frieden, ob Fortsetzung des Kriegs, die meisten stimmten, bezwungen durch Troïlus, für Helena und Krieg. Aber da ertönen plötzlich außerhalb der Bühne viele Stimmen in aufgeregtem Durcheinander, und aus dem Gewirr, das wie ein böses Omen klingt, löst sich endlich ein Klageton aus.)

Cassandra: Weint, Troër, weint!
Priamus (bestürzt): Welch Lärmen, welch ein Schrei!
Troïlus (lauschend): Wes ist die Stimme? Unsre kranke Schwester?
Cassandra: Weint, Troër!
Hektor: Es ist Cassandra!

(Und wir merken, wie Shakespeare uns die Tragik will ahnen lassen des Einzelnen, wenn er den Sinnen die Führung überläßt, und der Völker, wenn heiße Knabenideale sie bethören. — Cassandra tritt klagend, aufgelösten Haars, aus dem Palaste; mit ihr bestürzte Frauen, die vergebens der Visionärin zureden. Alle weichen von Paris zurück, es bildet sich um ihn eine Leere; nur Troïlus hält trotz des Omens bei ihm aus.)

Hektor (tiefbewegt, Cassandra innig in seine Arme nehmend): Still, Schwester, still!

(Er spricht zu ihr wie zu einem kranken Kinde. Aus seinen Armen sich lösend und ihn erkennend, birgt sie, von lautlosem Schmerz durchschüttert, das edle Haupt an seiner Brust. Dann aber ergießt sich das Leid in Worten und herzzerreißenden Thränen, aber nicht lärmend, mehr für sich als für andere, mit dem Adel der Antike, gebrochenen Lauts.)

Cassandra: Jungfrau'n und Knaben, Männer, welke Greise,
Hilflose Kindheit, die nur weinen kann,
Mehrt meinen Wehruf! Lasst beizeiten uns
Abzahlen von des nah'nden Jammers Schuld!

(Die Frauen weinen.)

Weint, Troër, weint, in Thränen übt die Augen,
Troja muss fallen, Ilium vergeh'n!

(Große Bewegung.)

Paris (will verzweiflungsvoll auf sie zu, um sie zum Schweigen zu bringen.)

Cassandra (ihn erkennend, in leidenschaftlichem Schmerze):
Der Feuerbrand Paris verbrennt uns!
Weint, Troër, weint! O Leid, o Helena!
Weint, Troja brennt! Lasst ab von Helena!

(Die Männer suchen den Paris, die Frauen die Prophetin zu besänftigen; außerordentliche Aufregung — endlich führt man Cassandra zurück in den Palast. Und inmitten der fortbebenden Erregung beginnt der Scene dritter Theil, in der das Unglaublichste gelingt.)

Hektor: Nun, junger Knabe, rührt das Schreckenswort
Der gottergriffnen Schwester etwas nicht
An dein Gewissen, oder ist dein Blut
So toll erhitzt, dass nicht Vernunft, noch Furcht
Vor schlimmem Ausgang solcher schlimmen Sache
Es kälter machen könnte?

(Aber was ist das? Troïlus lacht voller Erbitterung, und spricht, aufs dichteste an Hektor herantretend, mit gedämpfter Stimme, aber rücksichtslos und schwertscharf von soldatischem Muthe:)

Troïlus: O! Bruder Hektor,
Der Handlungen Berechtigung bestimmt
Man anders wohl, als nur nach dem Erfolg,
Noch darf ein Mann den Muth verleugnen, weil
Cassandra toll!

(So der Knabe zu dem von einer bebenden Welt geflohenen Helden, und die Worte „Mann — Muth — verleugnen" haben durch den lang und tiefdröhnenden Ton eine Gewalt, als stürzte in den Abgrund die Stütze aller Männlichkeit.)

Hektor (fährt, wie von einem Scorpion gestochen, auf).

Alle (erbleichen).

Troïlus (erregt und ohne dessen zu achten). Ihr Irrsinns-
ausbruch sollte
Den Adel dieses Kampfs verringern können,
Drin unser aller Ehr' verstrickt ist, so,
Dass er uns wert sein muss?

(Und er lacht. Aber nun wirft er gleichsam die ganze Sache von sich, was kümmert's ihn schließlich, ob Troja muthig, ob es feig ist?)

Für meinen Theil,
Mich geht die Sache mehr nicht an, als euch,
Und Zeus behüte uns vor solchen Dingen,
Dass etwa durch Beharrlichkeit und Kampf
Wir wehthun, ach! der armen Kranken . . .

(Und nun ruft selbst der Feigling: Ihr wollet Frieden, weil ihr feig seid —)

Paris: Sonst wird die Welt nicht bloß mein Unter-
nehmen,
Auch euren Rath zeih'n der Leichtfertigkeit.
Denn bei den Göttern! Euer voller Beifall
Gab Schwingen meinem Wunsch und schnitt hinweg
Jedwede Furcht beim kühnen Wagestück.
Denn ach, was konnt' mein schwacher Arm allein?
War Eines Mannes Muth denn g'nug zu Schutz
Und Abwehr eines Feinds, den offenbar
Die That aufrütteln musste? Dennoch, Zeus,
Hätt' ich allein das schwere Werk zu thun,
Und hätt' ich nur dem Willen gleich die Macht,
Nicht widerriefe Paris seine That,
Noch wankt' er im Verfolg . . .

(Man lacht; denn freilich, wenn er könnte, würde er allein kämpfen; nur dass er es eben nicht kann, und dass andere in den Tod für ihn gehn.)

Priamus: Paris, du sprichst
In deiner Wonne ganzer Trunkenheit;
Du hast den Honig noch, die Galle wir;
So tapfer sein ist kein sehr großer Ruhm!

(Und alle stimmen zu; welch ein Missverhältnis zwischen Einzelglück und Gemeinunglück! Aber Paris fährt fort:)

Paris: Nicht denk' ich, Herr, der süßen Freuden bloß,
Die solche Schönheit ihrem Eigner bringt;
Den Flecken von dem holden Raub gewischt
Wünscht' ich durch festen, ehrenden Besitz.
Welch ein Verrath an der geraubten Fürstin,
Für eure Würde Schimpf und Schmach für mich,
Gäbt auf Bedingungen des schnöden Zwangs
Ihr den Besitz jetzt auf! Kann es gescheh'n,
Dass so entartete Gesinnung je
Den Eingang fänd' in eure edlen Herzen?
Nicht der gemeinste Mann, dess Herz nicht wallt,
Der 's Schwert nicht zieht für Helena — noch ist
So edel einer, dass sein Leben schlecht
Verbraucht, sein Tod unrühmlich wär' im Kampf
Für Helena! Darum, Herr, mein' ich, ziemt
Der Kampf für sie, der — jeder weiß es ja —

(Hingerissen und mit innigstem Ausdruck.)

Vergleichbar keine auf dem Erdenrund!

(Wie steht also der Kampf? Da Hektor sagte, Helena ist unwert, erwiderten die Jungen, dass sie die Schönheit ist. Dann veränderten sie den Kampfplatz und sagten, Nachgiebigkeit sei Feigheit, und schreckten den Helden mit der Beeinträchtigung seines Ruhms. Und er, was wird er nun sagen? Ist seine Einsicht zu beugen, oder führt er sein Volk willensstark zu den Bedingungen der Selbsterhaltung zurück?... Doch weg mit dem Zweifel! Er, er ist unbeugsam. Dem Ich, den Begierden, den Sinnen, sagt er, ist die Jugend unterthänig — wir, die Führer, deren Blut kälter ist, gehorchen dem Urtheil und der Sittenpflicht. Dies hat die Citierung der aristotelischen Moralphilosophie im Original des Dramas zu bedeuten; denn ach, was predigst du der Jugend Weisheit? Dies ist ja die Tragik, dass ihr tobend Blut alle Einsicht übertäubt!)

Hektor (bitter lachend, abgewandten Gesichtes): Gesprochen habt ihr gut, an Fall und Frage
Genug den Witz geübt — nur oberflächlich!
Gleich jungen Philosophen, deren Blut
Nun einmal nicht begreift die Sittenpflicht!

(Und er spricht mit einer Bewegung, als ob er den Schleier wegriffe von der Niedrigkeit der Motive:)

Die Gründe, die ihr nanntet, dienen mehr
Der heißen Wallung des erregten Bluts,
Als frei zu unterscheiden zwischen Recht
Und Unrecht; denn Genuss und Rachegier
Sind tauber noch als Nattern für die Mahnung
Gewissenhaften Rechts! —

(Und während ihr vorgebet, für die Ehre zu kämpfen, handelt es sich euch um die Schönheit, nach der eure Begierde verlangt.)

Natur begehrt,
Dass man die Schuld dem Eigner zahle. Nun,
Was ist in aller Menschheit eigener,
Als wie das Weib dem Mann? Wird dies Natur-
Gesetz durch Liebe oder durch den Trotz
Von starken und dem eignen Starrsinn nicht
Gebietenden Naturen nun verletzt,

(Er sieht dabei auf Paris, der liebt, auf Troïlus, der starrsinnig trotzt,)

Dann hat ein jeglich wohlgeordnet Volk
Sein Recht zur Züglung derlei wüthender
Begier, die in Empörung nichts verschont!
Ist Helena drum des Spartaners Weib,
Wie sie's gewiss doch ist, so spricht Natur,
Spricht laut der Völker Sittenrecht: Zurück
Mit ihr! Beharrlichkeit im Unrecht macht
Das Unrecht nicht geringer, sondern nur
Weit schwerer noch! Dies Hektors Meinung, wenn
Ihr nach dem Rechte fragt!

(— Und nicht wahr, Friede ist wieder auf Erden, stärker als das Blut ist das Urtheil, Hektor bestimmt nicht fremdes Lob oder Tadel, sondern die Nothwendigkeit, das Heil des Volkes, das Recht?... Aber nein, er stockt; etwas durchschüttert ihn — man sieht ihn kämpfen, überlegen, und da nun Troïlus schrill auflacht und wegstürmen will, hält ihn Hektor mit einer Handbewegung zurück...)

Und doch, und doch,
Ihr muth'gen Brüder, neig' ich mich zu euch,
In dem Entschluss, Helena festzuhalten —

(Und er verkündet es gleich selber, was ihn bewegt. Denn während ihn Jauchzen umtost und hundert Menschen ihn umdrängen, ruft er:)

Zu große Folgen hängen an der Sache,
Des einzelnen wie der Gesammtheit Ruhm!

(Und nun Freude ohne Maßen; am seligsten ist Troïlus, der Knabe.)

Troïlus: Du triffst die Seele unsrer Meinung ja!
Wär's nicht der Ruhm, der uns viel theurer ist,
Als die Befried'gung welcher Seufzerlaunen,
Ich wollte keinen Tropfen Troërblut
Mehr für sie fließen seh'n!

(Und ist das wahr? Zitterte er nicht vielmehr, wenn Frieden ward, Cressida zu verlieren?)

Doch, edler Hektor,
Sie ist die Frage uns von Ehr' und Ruhm,
Ein Sporn zu tapfern und hochherz'gen Thaten,
Die heut die Feinde muthig niederwerfen,
Und später einst Verklärung sind und Ruhm!

(Und nun reden sie alle von Ruhm, von dem, was andere über unseren Muth sagen, von dem Lob, nach dem das Ohr dürstet und das so schmeichlerisch klingt.)

So sicher wußt' ich's, unser Hektor tauscht
Die reiche Aussicht auf Unsterblichkeit,
Die lächelnd diesen Krieg umschwebt, nicht für
Die Schätze einer Welt!

(Und Hektor stimmt bei; kaum hört das Ohr die Rede von Muth und Feigheit, so überläßt man ihm die Führung)

Hektor: Ihr tapfern Sprossen
Des großen Priamus, ich stimm' euch bei!

(Und damit man nur ja nicht schlecht von ihm denke, erzählt er, was er gethan, indes man ihn friedliebend geglaubt.)

Schon sandt' ich eine Fordrung — eine deutliche! —
Den trägen und entzweiten Feinden zu,
Die wird ein wenig rütteln an dem Schlaf!

(Jauchzende Rufe; Troïlus umfängt ihn selig.)

Ihr großer Feldherr, sagt man, schlief jetzt ein,

Und Meuterei schleicht durch das ganze Heer —

(Stark, mit gewollter Schärfe):

Dies, mein' ich, wird ihn — aufwecken!

Und alle lachen; das Volk, die große Herde, geberdet sich glücklich, und Troïlus, der das Verderben rief, glaubt jetzt das Ruhm- und Liebesideal in Sicherheit. Und was ist geschehen? Ein einzig Wort, das Hektor vernahm, stieß alle Einsicht von dem Throne; Hektor ist dem Ohre unterthan, und mit all seiner Urtheilskraft doch nur ein Sinnenmensch.

... Und nun wieder ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Nachdem wir. nämlich wissen, wie Hektor sich entscheidet, entsteht die Frage, wie Achill sich benehmen wird? Darum eine Parallelscene, in welcher Achill unerbittlich zu sein scheint. Damit aber unsere Sympathie für ihn angesichts dieses Eindruckes nicht gänzlich entschwinde, darum befestigt zunächst der Dichter unsere Gefühle für ihn und stellt sie sicher gegen die drohende Anfechtung. — Frägt man aber, wozu diese dilatorischen Künste, da doch Achill gleich nachgeben kann, in welchem Fall ihm unsere Sympathien ja noch sicherer wären, so ist die Antwort, dass eben die Nachgiebigkeit im gegenwärtigen Augenblick die Hauptsache, das Mitleid mit Troïlus, beeinträchtigen würde. Denn nachgeben heißt in den Kampf zurückkehren, und wie wahnwitzig schiene es, wenn Troïlus angesichts einer solchen Thatsache in Sicherheit sich wiegte — während er jetzt die vom Blute genarrte Jugend darstellt, die von höchstem Glücke träumt, weil sie nicht ahnt und nicht zu ahnen vermag, dass das Verderben so nah.

Dritte Scene.

Also griechisches Lager vor Achilles' Zelte, und Thersites erscheint, der nach erhaltenen Schlägen seine Herrschaft, den Ajax, verließ. Und der freie Grieche, der Miteroberer, sitzt auf dem Bündel seiner Habseligkeiten, und hält in verrauchendem Zorn Raths mit sich selbst.

Thersites: Wie nun, Thersites, ganz verloren im Labyrinth deines Grimms? Soll der Elephant Ajax so davonkommen? Er schlägt mich und ich schimpfe ihn — o würdige Genugthuung! Zum Henker, ich wollt', es wäre anders, ich könnte ihn schlagen und er schimpfte mich . . . O, ich muss lernen Teufel beschwören, um nur irgendeine Frucht meiner grimmigen Verwünschungen zu seh'n.

(Pause.)

Nun, hier ist noch Achill!

(Die Augen funkeln, die erhobene Hand droht, denn vor Achill vergeht dein Stolz, du plumpes, salaminisches Nichts! — Aber er wird wieder missmuthig, denn dieser Achilles, was treibt er?)

Auch ein seltener Mauernzerstörer; wenn Troja nicht eher genommen wird, als bis diese beiden es unterminieren, dann werden die Wälle steh'n, bis sie von selber fallen. . . . O du großer Donnerschleuderer des Olymp, du sollst nicht Jupiter, der Götterkönig, mehr sein, und du, Merkur, verlier alle Schlangenkraft deines Stabes, wenn ihr ihnen nicht das kleine, kleine, kleine Körnchen Verstandes nehmt, das sie haben, und wovon die kurzarmige Unwissenheit selbst weiß, wie äußerst geringfügig es ist, so dass es eine Fliege aus der Umarmung einer Spinne nicht retten kann, ohne gleich das breite Schlachtschwert zu zieh'n und loszuhau'n auf das Gewebe!

(Und er parodiert mit der schwer sich hebenden, schwer wieder sinkenden Hand die heroische Bewegung. Dann kurzes Sinnen und Fluch, und Abschüttelung aller Bedenken —)

Und darnach Rache auf das ganze Lager, oder besser noch die Gicht, denn das ist, mein' ich, der gebührende Fluch für die, die um einen Weiberrock Krieg führen. — Ich habe meine Gebete hergesagt und Bosheit, die Teufelin, sage Amen! . . . Ach was! He holla! Lord Achilles!

(Und er klopft mit dem Knauf seines eingerosteten Schwertes an die Thür. Von so unwiderstehlicher Komik ist aber der Anblick des das Bündel schulternden und der Bequemlichkeit halber mit Helm und Schwert angethanen Lumpen, dass der öffnende Patroklus hellauf zu lachen beginnt.)

Patroklus: Wer ist da — Thersites? Guter Thersites, komm' herein und schimpfe!

Thersites (scheinbar überrascht, statt des Achill den Patroklus, auf den er nicht vorbereitet ist, zu gewahren): Hätte mir einfallen können, an eine schlecht vergoldete falsche Münze zu denken, du wärest meiner Erwartung nicht entgangen; aber es macht nichts,

(d. h. ich kann dich schon aus dem Stegreif beschimpfen;)

dich selbst wünsche ich dir an den Hals. Der gemeinsame Fluch der Menschheit, Thorheit und Unwissenheit, sei dein

in vollem Maße — der Himmel bewahre dich vor einem Hofmeister und Unterricht komme dir nicht zu nahe. Lass dein Blut dich bis an deinen Tod leiten, und wenn dann die Leichenfrau sagt, du seiest eine schöne Leiche, so will ich über und über schwören, sie habe nie andere als Lazarusse im Sterbekittel gesehen —

(Pause. Er ist ungemein sanft. Dann Ansatz, wie wenn noch etwas nachkäme; und dann umso überraschender das nun folgende kurze:)

Amen! — Wo ist Achill?

Patroklus (lachend): Was, war das eine Andacht, ein fromm Gebet?

Thersites: Ja, und der Himmel erhöre mich!

Achilles (im Zelte): Wer ist da?

Patroklus: Thersites, Herr.

Achilles (rasch herauskommend): Wo, wo? Bist du da? Ach mein Käse, meine Verdauung, warum bist du bei so vielen Mahlzeiten nicht auf meinem Tisch erschienen? Komm, was ist Agamemnon?

(Und nun wird sie natürlich losgehen, die Lästerung, von der man sich bei den Griechen erzählt? Aber Thersites antwortet mit einem kurzen Worte:)

Thersites: Dein Herr, Achilles. Also sag', Patroklus, was ist Achilles?

Patroklus: Dein Herr, Thersites. Nun sag', ich bitte, was bist du selbst?

Thersites: Dein Kenner, Patroklus. Und sprich nun also, was bist denn du?

Patroklus: Sag' du's, da du es weißt.

Thersites (wehrt ab).

Achilles: Nein, sag', sag'.

Thersites: Ich will die ganze Sache hersagen. Agamemnon befiehlt dem Achilles, Achilles ist mein Herr, ich bin der Kenner des Patroklus, und Patroklus — ist ein Narr.

Patroklus: Du Schurke!

Thersites: Still, Narr, ich bin noch nicht fertig.

Achilles: Er hat das Privilegium. Fahr' fort, Thersit.
(Und wo bleibt die freche Lästerung?)

Thersites: Agamemnon ist ein Narr, Achilles ist ein Narr, Thersites ist ein Narr, und, wie gesagt, Patroklus ist ein Narr.

Achilles: Beweise das, frisch.

Thersites: Agamemnon ist ein Narr, dass er dem Achilles befehlen will, Achilles ist ein Narr, dass er sich von Agamemnon befehlen lässt, Thersites ist ein Narr, dass er einem solchen Narren dient, und Patroklus — ist ein Narr schlechthin.

Patroklus: Warum bin ich ein Narr?

Thersites: Die Frage richt' an deinen Schöpfer, mir genügt, dass du es bist.

(Und wo ist also Achill, der Lästerer, der freche Sir Muth, der Berserker? Nein, wir sehen zum zweitenmale, dass er dem von ihm entworfenen Bilde nicht gleicht, und abermals wird das Urtheil über seine Unthätigkeit in Schwebe gehalten. Er lacht, liebt den Witz, und ist selbst voll kühner Anmuth des Geistes — ja, sowie er hier ist, gemahnt er an den Mann, der die Leier hält mit dem silbernen Stege. Aber da reisst die Saite, in der Ferne werden die Fürsten sichtbar — und nun soll er wohl erklären, warum er nicht in den Kampf will? Aber wenn er dies thäte, dann würden wir sagen, dass seine Gründe den Verrath am Volke nicht rechtfertigen und sofort würde die Stimme in uns sagen, dass dieser königliche Mann auf seinem trostlosen Vorhaben nicht beharren kann. O, früher oder später findet er sich zurück, denn Achill ist edel!.. Und mit all dieser unserer wunderschönen Empfindung wäre das Wichtigste, worum es dem Dichter geht, der Glaube an die Entschuldbarkeit Trojas und das Mitleid mit Troïlus gefährdet! Und weil dies nicht geschehen darf, darum Enthaltsamkeit und wieder Enthaltsamkeit, und alles, nur keine Auseinandersetzung Achills mit den Fürsten! Und noch mehr, in keiner wie immer gearteten Weise sollen wir etwas von seinen Beweggründen erfahren und darum auch kein Achilles-Monolog... Aber welche Situation ist das dann, welche Aufgabe für den Erfindungsgeist eines Dichters! Man denke nur, Achill soll unerbittlich scheinen und dabei gar nichts sagen oder thun, was ein Ausfluss der Unerbittlichkeit ist! Und was thut Shakespeare? Nun, sehr einfach!)

Seht, wer da kommt!

Achilles (auffahrend): Patroklus, ich will mit niemandem sprechen — komm' herein, Thersites!

(Und der Dichter läſst ihn ins Zelt enteilen, und euch herumrathen, ob dies erbleichende Flucht ist oder Trotz … Uns, die wir ihn lieben, schien es das erstere, dem Thersites scheint es maßloser Hochmuth; aber mit wonnevoller Schadenfreude sieht er den Vorgang und jubelt, daſs die Fürsten vergebens antichambrieren.)

Thersites: Ist das eine Lumperei, Büberei und Gaukelei, und der ganze Grund davon ein Hahnrei und eine Dirne. Ein schöner Zankapfel, um deshalb Eifersuchtskriege anzuspinnen und sich zu Tode zu bluten! Nun, ein schlimmer Aussatz falle auf die ganze Geschichte, und die Liederlichkeit möge alle verderben —

(— So Thersites, der kurz zuvor noch für den Krieg war, und er geht freudig dem Achill ins Zelt nach. Und rasch wie der Blitz nun die mächtig hervorbrechende Empörung:)

Agamemnon (zornbebend): Wo ist Achill?
Patroklus: In seinem Zelt, doch unwohl, mein Fürst.
Agamemnon: Geh, sag' ihm, daſs wir hier sind; unsre Boten
Miſsachtet er, und sehr vergeben wir
Nun unsrem Rang, indem wir doch hier steh'n!
(Mit gesteigertem Zorn, da Patroklus zu gehorchen zögert:)
Sag's ihm nur so, damit er ja nicht glaube,
Wir zögerten, ihn an den Rang zu mahnen,
Der unser ist; noch weiß ich, wer ich bin!
Patroklus (erbleichend — wann ward je zu Achill so geredet?): Ich will's ihm sagen …
Ulyſs (ihm nachrufend): Und, daſs wir ihn selbst
Am Eingang hier geseh'n; er ist nicht krank!

(Und sind sie im Recht nicht? Was wir seh'n, kann selbst die Sympathie nimmer leugnen. Aber nun gibt es uns plötzlich einen Stich — und begreift man noch immer nicht, was Ajax hier soll?)

Ajax: O ja, löwenkrank, krank in seinem stolzen Herzen; ihr könnt es Geistesumnachtung nennen, wenn ihr von dem Mann höflich reden wollt, aber bei meinem Haupte, es ist Stolz — doch worauf? worauf?

(Ja, Philister über dir, Samson; der stupide Zwillingsbruder des Thersit tritt gegen Achill auf; in einer Weise, dass die Fürsten selber darob erbittert und empört sind —)

Diomed (leise): Der lump'ge Schuft!

Ajax: Lasst uns doch einen Grund seh'n! (Zu Agamemnon:) Auf ein Wort, mein Fürst!

Nestor: Was reizt den Ajax so gegen ihn zu bellen?

Ulyss: Achill hat ihm seinen Narren abspenstig gemacht.

Nestor: Wen, den Thersites? Sehr gut! Ein starkes Bündnis, das ein Narr trennen konnte!

(Aber da kommt Patroklus zurück, und bringt zur Antwort wirklich bittersten Hohn.)

Ulyss: Da kommt Patroklus. Natürlich kein Achilles mit. Der Elephant hat Gelenke, aber nicht für die Höflichkeit, Beine für das eigene Bedürfnis, aber keine zum Verbeugen —

Patroklus: Achilles sagt, es thu' ihm herzlich leid,
Wenn etwas mehr als bloßer Zeitvertreib
Euer Hoheit und den edlen Hofstaat hier
Zu ihm geführt. Er hofft, es ist sonst nichts,
Als der Gesundheit und Verdauung wegen
Ein Nachmittags-Spaziergang —

(Aber da erträgt es Agamemnon nicht länger, und er, der von der Kritik ebenfalls zu den Caricaturen Gerechnete, bricht nun mit gar sehr packender Entrüstung hervor:)

Agamemnon: Man kennt, Patroklus, kennt bereits die Weise!
Wie jäh und hohnbeschwingt sein Ausfall kam,
Wir fangen ihn, er wird uns nicht entgeh'n!
Sein sind Verdienste, wohl, und Gründe, wohl,
Warum man's zugesteht; doch äußert er
Die Tugenden sehr wenig tugendlich,
In unsern Augen schwindet schon ihr Glanz!
Ja, schöne Frucht in eklem Napf läßt man
Verfaulen!

Patroklus (will ihn todtenbleich unterbrechen).

Agamemnon (herrisch): Geh! Geh, sag, wir warten hier;
Du wirst nicht sündigen, wenn du ihm sagst,
Wir halten ihn für unter-ehrenhaft
Und über-stolz, an Überhebung größer
Als an Verdienst. Muss etwa Würdigkeit
Der wüstesten Befremdlichkeit hier dienen,
Befehl und heil'ge Macht zu zeigen fürchten,
Und rücksichtsvoll nur unterschreiben, was
Die Laune dort befiehlt? Und ja nur lauschen
Den Mondeswechseln seiner mürr'schen Grillen,
Der Ebbe jetzt, der Flut, als hieng' der Lauf
Und Fortgang dieses Kriegs von ihm nur ab?

(Bewegung; Patroklus ist bestürzt; nie träumte ihm, dass solche Verurtheilung möglich; doch Agamemnon — wo ist hier Lächerlichkeit und Abwesenheit der Würde? — fährt in dem Strafgericht unerbittlich fort:)

Ja, sag's ihm nur, und eines noch dazu:
Dass, wenn er seinen Wert so überschätzt,
Wir auf ihn ganz verzichten! Liegt er da
Gleich einer unbeweglichen Maschine,
So bleib' er, wo er liegt, mit dem Vermerk:
„Lasst geh'n, vorbei, dies rührt sich nicht vom Fleck!"
Der Riese schläft? Gut, wir begnügen uns
Mit Zwergen, wenn sie rührig sind!

(Die Fürsten wenden sich zum Gehen.)

Patroklus (aufgeregt): Ich werd' Euch unverzüglich Antwort bringen.

Agamemnon: Antwort aus dritter Hand genügt uns nicht,
Ihn selbst zu sprechen warteten wir hier!

Patroklus (ab).

Ulysses: So recht. Nun geht. Ich will zu ihm hinein.

(Dem Patroklus nach ins Zelt.)

(Und wir? Schon hat uns der mächtige Agamemnon gefangen; was wir da sahen, hat ja alles überzeugende Kraft! Da tritt Ajax hervor — Shakespeares Genie ist unerschöpflich — und zieht uns durch empörenden Schimpf wieder auf die Seite Achills zurück.)

Ajax (aufgeregt): Was ist er mehr als ein anderer?

Agamemnon (ebenso): Nichts wahrlich, als was er sich zu sein einbildet.

Ajax: Als ob gar soviel an ihm wäre! Bildet er sich nicht ein, etwas Besseres zu sein als ich?

Agamemnon: So ist's.

Ajax: Und unterschreibt Ihr seine Meinung?

Agamemnon: Nein, Ajax, andere sind ebenso stark, ebenso tapfer, nicht minder edel, viel höflicher. Und gesitteter auch, umgänglicher!

(Agamemnon spricht es erregt, in fortdauerndem Zorn. Ajax aber bricht nun los und der grelle Neid wüthet schmählich:)

Ajax: Gieng' ich zu ihm, ich schlüg' ins Angesicht
Ihm mit der Eisenfaust!

Agamemnon (hastig): Nein, bleib, du darfst nicht geh'n.

Ajax: Ist gegen mich er stolz, rupf' ich den Stolz ihm!
Laſst mich!

Diomedes: Unerträglich!

Ajax: Weiß er nicht, wie man mit Menschen umgeht? Ich werde seiner Laune zur Ader lassen. Dächten alle sowie ich, er käm' nicht so weg und sollt' erst Schwerter kosten. Soll der Stolz den Sieg davontragen? Nein, laſst mich, ich will ihn kneten und geschmeidig machen. (Man hält ihn zurück.)

Diomedes (erbittert): Ihn so zu schmäh'n!

Ajax: Wie kann ein Mensch stolz sein? Wie entsteht der Stolz? Ich begreife den Stolz nicht, wie Krötenbrut hass' ich den Stolz. Uns so an der Nase zu führen! Ich wollt', er wär' ein Trojaner!

Nestor: Wie er sich selbst beschreibt!

Diomedes: 's ist unerträglich! Der lump'ge Schuft!

(Und so discreditiert Ajax **alles**, wofür er eintritt, und erhöht **alles**, was er schmäht. Und da sieht man nun auch, warum der Dichter die homerische Ajaxgestalt noch mehr erniedrigt: sein **Schimpf richtet** die **beklommene Sympathie** für Achill in uns wieder auf. **Aber was hilft es, Ulyſs** tritt aus dem Zelt, er, auf dessen Urtheil wir schwören, und was bringt er?)

Ulyss: Nicht will Achilles morgen in den Kampf . . .
(Nach einer Pause:)
Nun, seid ihr kleinmüthig? Den stolzen Herrn,
Der seinen Hochmuth brät' im eignen Fett,
Und seinen Sinn verschließt für jedes Ding
Der Außenwelt, wenn es nicht um ihn selbst
Sich dreht und seine Glorie wiederkäut,
Ihr könnt ihn nicht entbehren? — Kommt, ihr Herr'n,
Zum Rath, zum Rath! 's gibt andre Männer noch!
Ein ganzer Held muss morgen in das Feld —
Hier Ajax unser Mann — ein ganzer Held!

So ruft er, und mit ihm die anderen — Achill ist also doch gerichtet — allgemein ist die Verdammung des Unthätigen. Aber wie nun Ajax als Triumphator hinausschreitet, schreit es in uns auf: Es kann nicht sein! Die empörende Würdelosigkeit sollte sich brüsten, Achill sollte einer Unmenschlichkeit fähig, Ajax der Bessere sein? Ja, dass die Sympathie sich rege, ist eine der wichtigsten Sorgen des Dichters; sie spricht, wo er schweigen und geheimhalten muss und eilt den Enthüllungen voraus .... Aber nun die Zurufe der Fürsten verbraust sind, ist es klar, dass ihr Muth zum Theil Prahlerei ist, denn fürs Erste scheint ja Achill jetzt ganz verloren, und einen Hektor besiegt man nicht so leicht. Und so gelang also dem Dichter sein Plan: wir können nicht glauben, dass Achill sein Volk verrathe, und doch auch verdammen wir Troïlus nicht, weil er die Fortsetzung des Krieges erzwang. Nein, wir verdammen Troja ob der Opfer nicht, die es der Schönheit gebracht hat, und auch ob der Freude nicht, die seine Straßen durchzieht, denn die Freude geht um. Von Bacchanten umrauscht erscheint die blutentstiegene Venus; seht, da ist sie mit den nie alternden Liebesgedanken und der die Nacht durchleuchtenden Wonneseligkeit.

Dritter Act.

Erste Scene.

Mondnacht; Straße vor Pandarus' Hause; aus der Ferne Musik. Läufer verkünden das Nahen der Gebenedeiten — da erscheint der graue Edelmann und streitet mit dem erstenbesten über die Reize der eigenen Nichte herum.

Pandarus: Heda, junger Freund, dienst du nicht dem jungen Prinzen Paris?

Diener: Ja, Herr.

Pandarus: Du dienst einem edlen Herrn, den ich durchaus loben muss. Du kennst mich, nicht wahr? Ich bin Edelmann, der Edelmann Pandarus. Was ist das dort für eine Musik, kennst du die Spielleute?

Diener: Vollkommen, Herr.

Pandarus: Für wen spielen sie?

Diener: Für die Zuhörer, sollt' ich meinen.

Pandarus: Ich meine, wer sie unterhält?

Diener: Ach so; ich meine, sie unterhalten sich selbst. Und auch mich, muss ich sagen.

Pandarus: Ach, geh weg. Nicht unterhält — bezahlt; ich sage, bezahlt.

Diener: Bezahlen? Was soll ich bezahlen, Herr?

Pandarus: Mein Lieber, wir verstehen einander nicht. Ich bin zu höflich und du bist zu witzig. Ich frage, auf wessen Befehl die Leute spielen.

Diener: Das, Herr, ist etwas anderes, das war verständlich. Nun, Herr, auf Paris, meines Herrn, Befehl, der in Person daherkommt — und mit ihm die irdische Venus, das Herzblut der Schönheit, der Liebe unsichtbare Seele —

Pandarus: Wer, meine Nichte Cressida?

(Und nun wird der Abgott eines fürstlichen Herzens profaniert.)

Diener (verblüfft): Nein, Herr, Helena! Konntet Ihr das nicht an den Beinamen errathen?

Pandarus (erzürnt): Es scheint, Bursche, du hast das Fräulein Cressida noch nicht geseh'n?

(. . . Doch da kommt der Zug des Prinzenpaars in Sicht und verständlicher werden die Rhythmen des Chores — erhebet Anklage wegen des Anachronismus! — ein Lied von Anakreon.)

Chor: (noch ferne): Gleich der weißen Alge schaukelnd
Auf des sanftergoss'nen Meeres
Fläche gleitet sie einher, und
In die Flut gelehnet trennt sie

Vor sich her den Schwall der Wasser.

(Singende Stimmen, silberne Instrumente — Asiens Zaubermond über der traumgewordenen Erde — dunklere Fackeln, thyrsusschwingende Menschen, und näher kommend singt der)

Chor: Über ihrem ros'gen Busen,
Unter ihrem zarten Halse
Theilt sich eine große Woge —
Mitten in des heitern Meeres
Furche glänzt Kythereia.

(Es ist das Lied von der meerschaumgebornen Venus. Pandarus will vor, der Diener sucht ihn zurückzuhalten.)

Pandarus: Ich komme vom Prinzen Troïlus, um mit Paris zu sprechen.

Chor: Ob dem Silber aber wiegen
Sich auf tanzenden Delphinen
Nymphen und Sirenen, tückisch
Lachend zu der Menschen Thorheit.
Und ein Heer gekrümmter Fische
Überschlägt sich in den Wellen,
Scherzet um den Leib der Göttin,
Wo sie hin mit Lächeln schwimmt.

Pandarus: Ich muss ihn hier auf der Straße überfallen, 's ist ein siedend heißes Geschäft.

Diener: Ein gesottenes Geschäft? Das ist eine geschmorte Redensart, wahrhaftig!

Pandarus: (sich losreißend, unter Bücklingen): Werter Prinz, werter Prinz —

(Und die Musik verstummt, und der Alte grüßt mit süßestem Gruße.)

Der Himmel sei mit Euch, gnädigster Prinz, und mit dieser Eurer schönen Begleitung. Schöne Wünsche in jedem schönen Maße seien allerwegen Euer Geleit, besonders das Eure, schöne Königin. Schöne Gedanken seien Euer schönes Pfühl.

Helena (lachend): Schöner Herr, Ihr seid ja übervoll der schönen Worte!

Pandarus (kichernd und trippelnd): Süße Königin, Ihr scherzet

allerliebst. Nein, wirklich, Ihr hattet da eine allerliebste Melodie, werter Prinz!

Paris: Und Ihr habt sie entzweigerissen. Aber bei meinem Leben, Ihr sollt sie zusammenflicken und wieder ganz machen. Lenchen, er steckt voller Harmonie! Rasch mit einem Stück her, das Ihr uns vortragt!

(Jubelrufe. Alles perlt und quirlt, all das Reden und Lachen wirbelt nur so durcheinander. Helena ergreift eine Laute und zwingt sie dem sich Sträubenden in die Hand.)

Pandarus: Nein, gnädige Frau, wirklich nicht!

Paris: Ausflüchte, Ausflüchte, das thut er nur so!

Pandarus: Die Stimme, Königin — rauh, ganz misstönig — Wirklich, Königin, ich habe ein Geschäft mit dem gnädigen Herrn — Prinz, wollt Ihr mir ein Wort erlauben?

Helena: Nein, damit kommst du uns nicht davon; wir wollen dich singen hören, unwiderruflich!

Pandarus: Sehr gut, Ihr beliebt zu scherzen, süße Königin. Doch es ist wirklich so, mein Prinz: dein Bruder Troïlus, mein höchstgeehrter Herr und theurer Freund —

Helena: Mein lieber Herr Pandarus, höchstgeehrter Herr und honigsüßer Greis!

(Und nun ist sie der Schelm, der in silbernen Tönen drollig droht und lacht; sie läßt ihn nicht ausreden und trippelt ihm nach —)

Pandarus (kichernd): Lass' das, süße Königin, lass' das —

(Sie copiert sein Kopfschütteln und zieht ihn von Paris hinweg — Homers Helena, die nichts Komisches sehen kann, ohne es zu parodieren. Der Alte aber flüstert weiter:)

— empfiehlt sich dir aufs verbindlichste —

Helena: Du darfst uns nicht um unsere Melodie bringen; thust du's, so falle unsere Schwermuth auf dein Haupt.

Pandarus: Süße Königin, süße Königin, fürwahr, das ist eine süße Königin!

Helena: Und eine süße Königin ärgern ist eine bittere Kränkung.

Pandarus: Nein, das hilft dir nichts, nein, nein, das verfängt nicht bei mir — (flüsternd): und er bittet dich, Prinz, ihn zu entschuldigen, wenn der König bei der Abendmahlzeit nach ihm fragen sollte . . .

Paris (betroffen, ebenfalls flüsternd): Was ist denn los? was geht denn vor?

Helena: (beleidigt: Mein Herr Pandarus!

Paris: (wie oben): Wo ist er denn heut nachts?

(Und hier ist der Punkt, wo ein heilig Geheimnis zur Schlüpfrigkeit entwürdigt wird und die Bacchantenscene wieder in den Ernst des Gedichtes mündet.)

Pandarus: Was sagt meine Königin, meine sehr, sehr süße Königin? (Hastig zu Paris:) Du darfst nicht wissen, wo er speist, meine Nichte würde böse über dich werden.

(So ist denn alles verrathen. In welcher Stimmung werden sie des Bruders, der ihnen heut ihr Glück rettete, gedenken? Paris ist hocherstaunt und zieht den Alten beiseite:)

Paris: Ha! . . . ich wette mein Leben . . . er ist doch nicht bei meiner kleinen Feindin Cressida?

Pandarus: Ach, was Euch einfällt, ganz und gar nicht. Eure kleine Feindin ist krank. Wie kommt Ihr auf Cressida?

Paris: Oho, ich wittre schon!

Pandarus: Ihr wittert? Was wittert Ihr? Kommt, kommt, gebt mir ein Instrument. Nun denn, süße Königin . . .

(Allein Helena hat das Wort Cressida gehört, und tritt, die Eifersüchtige spielend, zwischen ihren Mann und den Alten.)

Helena: Ei, mein Herr, das ist ja ungemein artig verhandelt.

Pandarus: Ja, ja, meine Nichte ist schrecklich verliebt in etwas, was Ihr habt, süße Königin!

Helena (von Paris in die Arme gezogen, lachend): Sie soll alles haben, Verehrtester, wenn es nur mein Gemahl Paris nicht ist.

Pandarus: Er, nein. Es fällt ihr nicht ein. Sie zwei machen schon selber zwei aus.

(Und in diesem Augenblick raunt Paris der Gattin die Neuigkeit von Troïlus ins Ohr, und sie streichelt den Alten, fleht mit gefalteten Händen um Mittheilungen.)

Kommt, kommt, ich will nichts mehr davon hören, nein, nichts mehr. — Ein neues Liedchen also will ich Euch singen, ja, oder nein?

(Und nach der Entweihung heißer Übermuth und furchtbarste Ironie: früher mit einem Greise tändelnd, jetzt geprickelt von Liebesgedanken, und bacchantisch auflachend ruft)

Helena: Ja, sing, und ich bitte dich, lass' es ein Liebeslied sein. O Cupido, Cupido, Cupido, die Liebe wird uns noch alle verderben!

(Und so wird jauchzend von der Verursacherin des Krieges das schaudernde Ende prophezeit, und zwar gerade, da man von Troïlus' Liebe sprach, um deren Willen der Krieg fortgesetzt ward .... Und wir? Nein, wir rechten nicht weiter mit den Augen unserer Ästhetik, mit ihren Unthaten gegenüber diesem Gedichte, mit dem Unverstand, der Shakespeares Schönheit und Homers furchtbaren Ernst nicht sah. Furchtbare Macht der Wahrheit, du grollst hinter all dem Gelächter; durch dich wird der Inhalt dieser Scenen unermesslich — sie werden zur Richtstätte für den troïschen Geist... Doch weiter; der Kreis schließt sich enger; alle Stimmen prestissimo und durcheinander auf dem Rücken des mitjubelnden Chors.)

Pandarus: Liebe? Das will ich ja eben!

Paris: Ja Liebe, Liebe, nichts als Liebe!

Pandarus: Nein, so was! Prinz, gerade so ähnlich beginnt ja mein Lied!

(Und er stimmt, und singt, im Gegensatz zum früheren *sein* Lied — das Bänkelsängerlied von der Liebe:)

Liebe, Liebe, üb'rall nichts als Liebe;
Selbst Hirsch und Reh
Trifft, Liebe, dein Weh.
Doch sitzt auch dein Stich,
Wir sterben ja nicht,
Ja, süß ist die Wunde, o Liebe!

Schmerzen, Schmerzen, ach welch große Schmerzen!
Ach, ich vergeh' vor Qual und Weh! —

Da plötzlich wird aus dem Weh
Ein reizendes Hahahe;
Erst seufzt man: o, o, ach,
Dann folgt das bleib, bleib! nach —
Süß sind deine Wunden, o Liebe!
(Und muss der Erklärer noch weiter schildern?)

Helena: Verliebt, wahrhaftig, bis an die Nasenspitze!

Paris: Er isst nichts als Tauben, Liebchen, und das zeugt hitziges Blut, und hitziges Blut bringt hitzige Gedanken, hitzige Gedanken hitzige Thaten, und hitzige Thaten sind Liebe.

Pandarus: Ist dies der Stammbaum der Liebe, hitziges Blut, hitzige Gedanken, hitzige Thaten? Ei, das sind Vipern. Ist Liebe ein Sprössling von Vipern?

(Lachen. Man bläst in der Ferne zum Rückzug — Mahnung des Krieges mitten in Rausch und Lust.)

Süßer Prinz, wer ist heute im Feld?
(Paris, der Verursacher des Krieges, nicht!)

Paris: Hektor, Deïphobus, Helenus, Antenor und die ganze junge Heldenschaft Trojas. Gern hätt' ich mich heute ebenfalls gewaffnet, aber mein Lenchen wollte es nicht. (Lachend:) Aber heraus damit, wie kam's, dass mein Bruder Troïlus nicht hinauszog?

Helena: Ach ja, er machte etwas Hängelippen, du wusstest alles, ehrenwerter Lord.

Pandarus: Nein, honigsüße Königin, wirklich nicht!
(Sie lachen wieder; neuer Trompetenstoß.)

Pandarus: Mich verlangt zu hören, was sie heute ausrichteten. Du denkst doch an deines Bruders Entschuldigung, Prinz.

Paris: Auf ein Haar.

Pandarus: Ade, süße Königin.

Helena (lachend): Und empfiehl mich deiner Nichte.

Pandarus: Das werd' ich, süße Königin!
(Ab; er wird erfahren, was sie ausgerichtet haben; Antenor wurde gefangen — er, für den man später Cressida auswechselt — Troïlus' Glück ist bedroht...)

Paris: Sie kehren heim. Lass uns zu Priams Halle,
Die Krieger zu begrüßen. Süßes Weib,
Hilf Hektor, seine Waffen abzuthun.
Wenn mit den weißen Zauberfingern du
Die spröde Spange rührst, gehorcht sie eher
Als scharfem Stahl und griech'scher Sehnenkraft;
Und dir gelingt, was allen Inselfürsten
Niemals gelang: solch Helden zu entwaffnen.

(Er umarmt sie. Nie war sie so bestrickend; jetzt zeigt sich ihre Lieblichkeit. Sie, die inmitten der Schrecken ihr schalkhaft Spiel treibt, die Liebeathmende, die Reiz und Verlangen ausströmt, sie weiß auch, was dem Ruhm von der Schönheit gebürt, und kann großartig sein.)

Helena: Es macht mich stolz, ihn zu bedienen, Paris,
Und Ehrfurcht, die wir ihm erzeugen, gibt
Uns größern Schönheitsruhm, als wir schon haben,
Ja, überglänzt uns selbst.

(So spricht sie mit hinreißendem Lächeln, und Paris zieht sie berauscht in die Arme:)

Paris: Dich lieb' ich unaussprechlich, Süße!

(Und sie gehen in trunkener Umarmung voran. — Freilich, ist dies die richtige Dankesstimmung, die richtige Schätzung dessen, was Hektor für sie thut? Doch der Zug setzt sich wieder in Bewegung und Helena entschwindet — über Troïlus wurde gelacht, und die Schönheit krönte genügend den Ruhm...)

Chor: Ob dem Silber aber wiegen
Sich auf tanzenden Delphinen
Nymphen und Sirenen, tückisch
Lachend zu der Menschen Thorheit.
Und ein Heer gekrümmter Fische
Überschlägt sich in den Wogen,
Scherzet um den Leib der Göttin,
Wo sie hin mit Lächeln schwimmt.

(Und wo sie erscheint, ist blendende Heiterkeit, und Tugenden, Schuldigkeiten werden zunichte; wo sie erscheint, ist perlender Scherzogesang, und es gibt keinen tragischen Kothurn. Denn sie ist das Wunder, das sich selbst und seine Wonne nur denken darf, das unaussprechliche Verlangen und der nie endende Reiz. Sie darf ihr Glück in blutigen Strömen bespiegeln, überjauchzend die Todesahnung einer Welt. Sie darf das Vergessen einfacher

Gefühle üben, wodurch die Seele sonst zu einer dürren und stinkenden Hülse zusammenschrumpft — denn, Schönheit, dir wird alles verziehen... Und nun nach der einen, um derenwillen der Krieg ausbrach, die andere, die die Ursache seiner Fortsetzung ist. Während Paris seine Geliebte frei umschlingt, harrt Troïlus der seinigen in Verborgenheit entgegen, und träumt von der Reinheit, die nicht bloß den Leib überliefert, von Treue, an der die Zeit machtlos vorübergeht. Und er, der sich auf seine Augen verließ, sieht nicht die Art dieses Weibes, er, der das Blutvergießen einst anklagte, schickt um ihrerwillen die Völker in den Tod.)

Zweite Scene.

In dieser Scene erhebt sich die Handlung zu ihrem Höhepunkt. Die Musik ist verklungen, der Mond schwebt über dem einsam gewordenen Platze, und bescheint das Haus, wo im Garten Troïlus harrt; und es offenbart sich die Quelle des troïschen Unglücks: dass die Schönheit Alles, und dass selbst den Besten die Empfindung für das ungeheure Unheil des Krieges fehlt. — An der Gartenpforte Troïlus' Page. Dann kommt Pandarus und sie wechseln hastige Worte; dieselben zeigen trotz ihrer Kürze, wes Sinnes der Alte ist.

Pandarus: Nun, wo ist dein Herr? Bei meiner Nichte?

Page (grinsend): Nein, Herr, er wartet, dass Ihr ihn hinführt.

Pandarus (der Zaghaftigkeit zürnend): Da kommt er. Nun, nun?

Troïlus: Du da, fort. (Page ab)

Pandarus: Hast du sie geseh'n?

Troïlus (nicht laut, außer sich vor Ergriffenheit):

Nein, Pandarus, ich irr' um ihre Thür
Wie eine fremde Seel' am Strand des Styx,
Die Überfuhr erwartend. Führ', o führ'
Zu jener Lilienflur mich, jenem Bett
Des sel'gen Glücks . . . O theurer Pandarus,
Von Amors Schultern nimm die bunten Schwingen
Und flieg' mit mir zu Cressida . . .

(In weiter Ferne Wachtfeuer; dumpfes Getöse vor den Stadtmauern. — Troïlus drückt weltvergessen Pandarus' Hände an seine Brust.)

Pandarus: Geh hier im Garten herum, ich will sie herbringen. (Ab.)

Troïlus: Mir schwindelt, alles dreht sich rings im
Kreis. —
Die Vorstellung der Wonne ist so süß,
Dass sie den Sinn berauscht. —
(Flüsternd, mit halberstickter Stimme):
Und wie erst dann,
Wenn ganz ich trink', der Liebe Nektar ganz,
Vor Durst vergehend . . . Tod, so fürcht' ich, folgt,
Vernichtung, Ohnmacht; oder Lust, zu fein,
Jedweď Atom noch Lust, so süße Lust,
Für meiner groben Sinne Fassungskraft
Zu süß. Dies fürcht' ich sehr.
(Horch! — Nein, nichts hat geklirrt.)
Und nebenbei,
Dass ich vor Lust nichts unterscheiden kann,
Wie in der Schlacht, wenn haufenweise man
Den flieh'nden Feind verfolgt . . .

(Doch das Wort erstirbt auf den Lippen, Pandarus kommt allein zurück, wehe, Unglück! Doch)

Pandarus (hastig): Sie wird gleich kommen, sie macht sich bereit. (Troïlus sinkt ihm an die Brust.) Nun nimm deinen Witz zusammen; sie erröthet und holt so kurz Athem, als ob sie vor einem Gespenst erschreckte. Ich will sie holen. (Troïlus läßt ihn nicht los.) 's ist der artigste Schelm. Sie holt so kurz Athem, wie ein eben gefangener Sperling. (Ab.)

Troïlus (fieberisch): Ein gleich Gefühl beseelt auch meine
Brust,
Mein Herz schlägt rascher als in Fieberglut,
Und meine Kraft verliert die Fassung — gleich
Wie ein Vasall, der unverhofft den Blick
Der Majestät begegnet . . .

(Und nun halt fest, Herz, dort im silbernen Mondenlichte erscheint sie, die deine Helena ist, dein Indien, und die du mit allen Perlenschnüren der Tugend wie der Schönheit ausgeschmückt glaubst; eine Jungfräulichkeit, die der leisen Berührung zurückbebt, eine rührende Schüchternheit, die dem Glücke entweicht...)

Pandarus (leise): Komm, komm. — Was brauchst du zu erröthen? Scham ist ein Wickelkind. (Er zieht sie an der Hand nach.) Hier ist sie. Schwör' ihr nun deine Eide. — Was läufst du wieder fort? Man muss dich wachen lassen, ehe man dich zahm macht, nicht wahr? Komm nur, komm. (Sie befreit sich, er fasst sie in beide Arme.) Wir spannen dich in die Deichsel, wenn du dich zurückziehst. — Nun, warum sprichst du nicht mit ihr? Komm, zieh den Vorhang weg und lass uns das Gemälde betrachten — (er zieht ihr die Hände vom Gesicht weg,) Du liebe Zeit, wie scheu ihr seid, das Mondenlicht zu beleidigen. Wenn's dunkel wär', kämt ihr eher zusammen! (Er lacht. Cressida sinkt an Troïlus' Brust.) So, so, küsse das Mädchen. Wie, ein Ewigkeitskuss? (bei Seite, leise:) Baue hier, Zimmermann, die Luft ist lind. (Er trocknet sich die Augen, denn er schwelgt in fremder Liebe; dann wieder leise:) Die Falkin ist ebenso verliebt wie der Falke. Nun sollt ihr euer Herz ausschütten, eh ich euch voneinander lasse. Nur zu, nur zu. (Und er lacht.)

Troïlus: Aller Worte habt Ihr mich beraubt, Fräulein.

Pandarus: Worte zahlen keine Schulden, gib ihr Thaten. Was, wieder geschnäbelt? Hier heißt's, von beiden Parteien wechselseitig . . . Kommt herein, ich will ein Feuer anmachen. (Kichert und verschwindet. Sie sind allein.)

(Dies ist die Ouverture dieses Festspiels der Liebe, in liebliches Geranke eingebettet die Geburt des Glücks. Und gleich edlen Bäumen, die nächtlings stärker duften, athmet nun Troïlus die tiefe Schönheit seiner Seele aus. Nie zuvor kannte die Poesie diese Gewalt und hinreißende Zartheit; Sommernachtstraum, Romeo und die Mondnacht von Belmont sind nur wie Vorbereitungen auf diesen einzig schönen Moment. Und hier, inmitten des keuschesten Zaubers der Liebe, erheben sich die großen Schicksalsfragen: Fühlst du, Mädchen, die Tiefe, begreifst du die Seele des Jünglings, und macht ihr nicht blind, Delirien der Wonne, für alles, was geschieht und was bisher geschah? Mit einer Kühnheit ohnegleichen wirft der Dichter die entzückendste Lyrik über die Wahrheit; was wisst ihr, wie viel Ungeheures sich in Cupidos Festspielen birgt!... Sie gehen. Athemloses Bangen. Im Felde braust es. Vor ihnen das Gemach... Auf der Schwelle neue Umarmung.)

Cressida: Wollt' Ihr nicht hereinkommen, mein Prinz?

Troïlus: O Cressida, wie oft hab' ich mich so gewünscht!

Cressida: Gewünscht, gnädiger Herr? Die Götter gewähren . . . O mein Geliebter . . .

Troïlus: Was sollen sie gewähren? was bedeutet dieses holde Abbrechen der Rede? (Bestürzt:) Wie, welche verborgene Trübung erblickt mein Mädchen im Quell unserer Liebe?

Cressida: Mehr Trübung als Klarheit, wenn meine Furcht Augen hat.

Troïlus: Die Furcht macht Teufel aus Cherubim, nie sieht sie wahr.

Cressida: Blinde Furcht, vom sehenden Verstande geleitet, geht sicherer als der blinde Verstand, der strauchelt ohne Furcht. Die Furcht vor dem Schlimmsten bewahrt oft vor dem Schlimmsten —

(Droht die Trennung nicht? Die Tochter des Verräthers weiß es; nur Troïlus sieht nichts —)

Troïlus: Oh mein Mädchen, sei ohne Furcht, in Cupidos Festspielen kommen keine Ungeheuer vor.

Cressida: Auch nichts Ungeheures?

Troïlus: Nein, nichts!

(Und erklommen ist die Höhe der Handlung . . .)

Nichts, als unsere Unternehmungen, wenn wir geloben, Seen zu weinen, im Feuer zu leben, Tiger zu zähmen, Felsen zu verschlingen, und wenn wir vermeinen, es sei für unsre Herrin schwerer, uns genug Prüfungen zu ersinnen, als für uns, die auferlegten Beschwerden zu ertragen —

(So spricht er, der der Geliebten das Vaterland zu Füßen legte, er, der das Ungeheuerste zustande brachte! Und noch mehr, Sterne möcht' er ihr bieten und klagt, dass er nicht kann, wie er will!)

Das allein ist das Ungeheure in der Liebe, mein Fräulein, dass der Wille unendlich und die Ausführung begrenzt, dass das Verlangen unermesslich ist und die That ein Sclave der Schranken. . . .

(Und da sieht man die Krankheit: Nichts Ungeheures ist's, dass andere für uns sterben, nichts Ungeheures, dass Völker durch uns verderben. Es regieren

die Sinne, und man behängt die Schönheit mit Goldglanz; es fehlt die Empfindung für das Kriegsunheil — erklommen ist die Höhe des Stücks. — Und Cressida? Die Stummheit, Mädchen, kann heucheln; doch wenn du sprichst, zeigt sich's, ob du das Lied dieser Jünglingsseele begreifst:)

Cressida: Man sagt, dass die Männer schwören, das Undurchführbarste zu vollbringen, und dann zeigt sich, sie haben nicht einmal eine ihrer Kräfte zur Anwendung gebracht. So geloben sie die Erfüllung von Zehnerlei und durchgeführt wird nicht das Zehntel von einem. Und die so die Stimme von Löwen und das Thun von Hasen haben, sind das nicht Ungeheuer?

(Oh! Gezierte Reden aus der Verliebtenschule — was redet sie da?)

Troïlus: Gibt es solche? So sind wir nicht. Lob' uns, wie wir uns erprobt haben, schätz' uns nach erfolgter Gewähr. Unser Haupt bleibe unbedeckt, bis das Verdienst es krönt, und keine Vollkommenheit sei jetzt schon gepriesen, die noch erst erreicht werden muss. (Mit wachsender Ergriffenheit:) Nein, dem Späteren keine Taufe, solange es noch nicht geboren ist, und kommt es und wird es geboren, dann soll sein Name demüthig sein. (Mit erstickter Stimme, zu ihren Füßen:) Wenig Worte für wahre Treu': Troïlus wird gegen Cressida so sein, dass, was der Neid ihm Schlimmstes nachsagen mag, ein Spott sein soll über seine Treue, und dass der Treue treuestes Wort nicht treuer sein soll, als Troïlus . . .

(Und sie, sie flüstert zum zweitenmal — die Art beginnt sich zu entschleiern — in Gluten:)

Cressida: Wollt Ihr nicht hineingehen, mein Prinz?

(Da schleicht Pandarus herbei; beide fahren erschreckt auseinander, und nun werden Gedanken laut, die um heiße Vorstellungen kreisen, Derbheit, die sich mit Schamhaftigkeit schlecht paart)

Pandarus: Wie, noch immer roth? Noch nicht zu schnäbeln aufgehört?

Cressida (fliehend, dann wieder in Troïlus Arme sich werfend): Nun, Oheim, jede Thorheit, die ich begehe, sei Euch gewidmet.

Pandarus: Jede? Bitte, hör' einmal, jede! (Sie schlägt nach

ihm.) Nun, sei dem Prinzen treu, und er, wenn er wankelmüthig wird, schilt mich dafür. (Sie sinkt auf eine Bank und schweigt.)

Troïlus (mit thränenerstickter Stimme): Du kennst nun deine Bürgen, deines Oheims Wort, meine feste Treue —

Pandarus (ihr die Wangen streichelnd): Nun, und ich gebe mein Wort auch für sie, auch für sie. Die Leute aus unserer Familie wollen lange gebeten sein, aber wenn man sie gewonnen hat, sind sie die Beständigkeit selbst. Die rechten Kletten; haften, wo man sie hinwirft . . .

(Er trocknet sich die Augen. Sie schwört nicht — ach, sie ist so fassungslos!)

Cressida: Ich kann mich fassen kaum, so floh der Muth!
Bei Tag und Nacht, seit manchem bösen Mond,
Hab' ich Euch ja geliebt —

Troïlus: Und dennoch warst
So schwer, so schwer du zu gewinnen mir!

Cressida: Es schien ja schwer nur; ach, Herr, ich war dein
Beim ersten Blick, der jemals . . . nein, verzeiht,
Sag' ich zu viel, so spielt Ihr den Tyrannen . . .

Troïlus (lacht beglückt; o köstlicher Scherz!).

(Da wird ihr Gesichtchen so strenge, gleich weiß sie die Unart zu strafen:)

Cressida: Lieb' ich Euch auch, doch lieb' ich nicht so sehr,
Dass ich's nicht zähmen könnt'!

(Ja, ja, mein siegesgewisser Herr! — Doch nein, das sel'ge Herz mag nicht scherzen:)

Ach nein, ich lüge!
Mein Sinn wuchs wie ein ungezognes Kind
Der Mutter übern Kopf. Was sind wir Thoren,
Was schwätzt' ich aus, wer wird uns treu sein, wenn
So unverschwiegen für uns selbst wir sind? —

(Und in beglückter Hast wirr weiter.)

Doch lieb' ich dich auch sehr, nie hätte ich's
Verrathen. — Doch, wie wünscht' ich, Mann zu sein,
Und dass wir Frauen euer Vorrecht hätten,
Zuerst zu sprechen. . . Süßer, heiß' mich schweigen,

Denn sicher sprech' ich so im Rausch etwas,
Das dann mich reut . . .

(Und nun lachend und heiß, hingerissen in seine Arme sich werfend.)

Sieh, wie dein Schweigen, schlau
In der Verstummung, meiner Schwachheit raubt
Die innersten Gedanken! Schließ' den Mund mir!

Troïlus (mit heißen Küssen): Gern, tönt er auch die süßeste Musik . . .

(Und nun Schweigen. Bist du da, Liebesfeier? Ihr Schatten fallet dichter! In solcher Nacht öffnet' Io zurückgelehnt die weißen Arme und empfieng ohnmächtig und entzückt den Gott... Da horch, wer lauscht? Vergaß man des verrätherischen Zeugen? Im Schatten steht Pandarus —)

Pandarus: Recht artig, meiner Treu'.

(Da fährt Cressida empor, stampft zornig mit dem Fuße — dann erregt:)

Cressida: Mein Troïlus, vergib . . .
Ich bin beschämt . . . o Himmel, wieviel wagt' ich!...
Für diesmal nehm' ich Abschied, Troïlus.

Troïlus (bestürzt): Abschied, mein süßes Mädchen?

Pandarus: Abschied? Heute? Sehr gut!

Troïlus (sie erzürnt aus seiner Nähe wegführend): Liebste, erzürnt dich was?

Cressida: Mein eignes Hiersein, Prinz.

Troïlus: Ihr könnt Euch selbst doch nicht entflieh'n?

Cressida: Laßt geh'n mich, so versuch' ich's.

(Er gibt sie gekränkt frei, sie klammert sich an ihn.)

Ich hab' ein eignes Ich, das bei dir bleibt —
Thörichtes Ich, ach, welches mich verläßt,
Zu sein des andern Narr. (Händeringend.) Ich muſs ja fort...
Wo blieb mein Sinn . . . Ich weiß nicht, was ich rede...

Troïlus (mit Bitterkeit): Wer so klug spricht, der weiß wohl, was er spricht!

(Da wallt sie auf, stürzt dem betrübten Oheim in die Arme und ruft schluchzend:)

Cressida: Meint etwa Ihr, aus Schlauheit mehr als Liebe
Stürzt' ich so rasch mich in Geständnisse,

Um Euch zu födern? Ihr, o Ihr seid klug —
Und liebt auch nicht! Denn lieben und auch klug sein
Vermag kein Mensch, dies kann nur Gott allein . . .

(Da bereut er und ruft demüthig, nassen Auges, sein ganzes Herz in jedem Worte:)

Troïlus: O dass ich glaubt', es könne je ein Weib —
Und wenn's ich kann, so glaub' ich es von Euch —
Der Liebe Glut und Fackel ewig nähren,
In Kraft und Jugend ihre Treu' bewahren,
Die Schönheit überdauernd durch ein Herz,
Das immer blüht, ob auch das Blut wird alt;
Ja, könnt' ich mich davon nur überzeugen,
Dass meiner Treu' und Wahrheit gegen dich
Begegnete ein gleich Gewicht und Maß
Erles'ner Liebesreinheit, sonder Spreu —
Wie fühlt' ich mich erhoben! Aber ach,
Ich bin so treu wie nur der Einfalt Treue,
Einfält'ger, als die Wahrheit spricht ein Kind!

Cressida: Darin streit' ich mit dir!

Troïlus: O hold Gefecht,
Wenn Recht mit Recht kämpft, was das meiste Recht!
In Zukunft sollen treue Liebende
Bei Troïlus Treue schwören. Wenn ihr Lied
Schon voll von Schwüren ist und stolzen Bildern,
Von stählerner, von Blumen-, Taubentreu',
Von Treue, die das Eisen dem Magnet,
Das Licht dem Tag, dem Pol die Erde hält,
Und wenn ihr Lied, der Wiederholung satt,
Noch sucht nach Bildern:
Dann, nach so viel Vergleichungen der Treu',
Wird zu des Eides festester Gewähr
Das Lied im Wort ausmünden: treu, als wie
Einst Troïlus war treu! Und dieses Wort
Wird Weihe geben, Krone sein dem Lied.

Cressida: Mögst ein Prophet du sein!
Bin falsch ich, weich' um Haarbreit von der Treu' —
Wenn altersschwach die Zeit sich selbst vergaß,
Wenn Regen Trojas Mauern hat zerstört,
Blindes Vergessen Städte eingeschlungen,
Und mächt'ge Reiche spurlos sind zermalmt
Ins staub'ge Nichts: noch dann, bin falsch ich, sei,
Spricht man von frechen, ungetreuen Dirnen,
Mein Nam' verflucht. Und sagen sie, so falsch
Wie Luft, wie Wasser, Wind und lockrer Sand,
Wie Luchs und Wolf, Stiefmutter ihrem Kind —
Dann, um die Falsche gänzlich zu durchbohren,
Treff' sie das Wort: so falsch, wie Cressida!

Pandarus: Gut, der Contract ist geschlossen, besiegelt ihn, besiegelt ihn. Ich will Zeuge sein. Hier fass' ich deine Hand, hier die meiner Nichte. Wenn ihr je einander untreu werdet, nachdem ich mir so viel Mühe gegeben habe, euch zusammenzubringen, dann mögen alle armen Zwischenträger bis an das Ende der Welt nach meinem Namen Pandare heißen. Alle beständigen Liebhaber sollen dann Troïlus, die falschen Mädchen Cressida und die Vermittler Pandare heißen — saget Amen.

Troïlus: Amen!

Cressida: Amen!

Pandarus: Und nun, Cupido — kommt, kommt, kommt!

(Der Vorhang fällt.)

(Was bleibt noch zu sagen? Es gibt keine mächtigere Charakteristik: wie durch einen Schleier, so zeichnet sich hinter Pandarus Cressidas Art. Das ist das Weib des Sprödethuns, der halben Worte, des Sichentziehens, des berechneten Schrecks; das ist die Glutanschürende und Heiße, die stumm wie in Worten die erfahrene Begierde verräth. Und in ihr sieht Troïlus das Ideal der Kalokagathia verkörpert, um ihretwillen weckte er Hektors Ruhmsucht und erzwang die Fortsetzung des Kriegs! Und wird sich das Opfer wenigstens lohnen? Nein, Cressida muss Troja verlassen — ihr Vater fordert sie zurück. Und für die Minute in ihren Armen ward auch Ilion geopfert, denn schon wird Achill aus der Unthätigkeit aufgerüttelt, und alles ist in

Gefahr. Ja, rasch wird dem Jüngling die doppelte Schlinge um den Hals geworfen — und unsere Ästhetik klagt, dass das Stück sinn- und zusammenhanglos sei!)

Dritte Scene.

Lager vor Achilles Zelte; die Fürsten, alle in Ungeduld, erscheinen; ohne ihrer Eile zu achten, hält sie Rhisus, Cressidas Vater, an.

Rhisus: Wann, Fürsten, sonst wird sich die Zeit ergeben,
Dass für die Dienste, die ich euch erwies,
Der Lohn mir wird? Bedenkt in eurem Sinn,
Wie ich in Ahnung kommenden Geschicks
Von Troja schied, mein Eigenthum verließ,
Und des Verraths beschuldigt, mich begab
Des sichern, eignen Vortheils für ein Los,
Das mich von allen riss, die Umgang, Zeit,
Bekanntschaft und Natur mir wert gemacht.
Und nun in eurem Dienste steh' ich da
In fremder Welt allein, ein Neuling ganz.
Drum bitt' ich euch, als Abschlagszahlung gebt
Von dem, was ihr verspracht, mir etwas doch —
E i n Wunsch sei doch erfüllt!

Agamemnon: Was soll es sein, Trojaner? Sag' rasch an.

Rhisus: Ein Troër ist gefangen hier seit heute,
Antenor, den man hoch in Troja schätzt.
Oft botet ihr, und gerne muss ich's danken,
Für Cressida den Troërn Austausch an,
Doch Troja weigert's stets. Doch solch ein Hebel
Im Thun und Rathen ist Antenor dort,
Dass alle Unternehmungen misslingen,
Wo sein Kopf fehlt. Drum mein' ich, böten sie
Wohl Prinzen, Königssöhne, wenn ihr nur
Dem einen Mann die Freiheit wieder schenkt.
Den also wollt für meine Tochter bieten,
Sie sei der einz'ge Lohn für meinen Dienst.

(Agamemnon will unmuthig ablehnen. Nestor zieht ihn beiseite und erzählt etwas. Alle lachen, indes Rhisus demüthig der Gruppe fernsteht; dann)

Agamemnon (heiter zu Rhisus): Bewilligt! Also, Diomed, du gehst,
Und bringst uns Cressida für Antenor.

Nestor (corrigierend): Antēnor.

Agamemnon: Recht, für Antēnor bring' uns Cressida.

(Alle lachen. Ein letztes Wort noch ruft Ulyss dem Diomed nach —)

Ulyss: Und Hektor frag', ob morgen ihm der Kampf
Genehm. Wir sind bereit, für uns kämpft dieser da! —

(Er weist auf Ajax. Und knapp vor Achilles Zelte rufen es viele Nachdrängende, die es vernehmen, in die Welt hinaus:)

Volk: Hoch, der für uns kämpft!

Andere: Hoch, Ajax! Hoch, Ajax, der Große!

(Die Fürsten ab.)

(Und nun denke man sich den Achill bei diesem jähen Aufjauchzen der Menge. Er eilt aus dem Zelte; niemand achtet sein.)

Achilles: Was soll dies heißen? Kennen die Gesellen
Achilles nicht?

Patroklus: Sie thun ganz fremd — sonst bückten sie sich tief
Und lächelten schon aus der Ferne — so —
Und nahten demüthig, ja krochen fast,
Als wie vor dem Altar!

(Da kommt Agamemnon, rasch den Truppen nachstrebend, und sieht erst von Nestor aufmerksam gemacht, den Peliden.)

Achilles: Wie, kommt der Feldherr, um mit uns zu sprechen?

Agamemnon (ruhig): Sieh da, Achill. Begehrt er was von uns?

Nestor: Wünscht Ihr vom Feldherrn etwas, werter Herr?

Achilles (wegwerfend): Ich?

Agamemnon (trocken): Nicht? Mir schien es so. (Nach trockenem Gruße ab.)

(Was ist das? Und wie vertraut man thut!)

Menelaus: Wie geht's? Wie geht's? (Ab, mit den Fingerspitzen Gruß winkend.)

(— und jetzt die am Sturz sich weidende Gemeinheit:)

Ajax: Wie geht es dir nun, Patroklus? (Er grüßt den Diener, nicht den Herrn!)

(Da tritt ihm Achill in den Weg —)

Achilles: Guten Morgen! . . (Zornbebend, und den Salaminier zum zweitenmal in diesem Stück am Arme rüttelnd:) Ich sage, guten Morgen!

(— und Ajax erbebt. Aber nach einer Secunde sich befreiend und starken Schrittes sich zum Gehen wendend, ruft er dem Gestürzten brüsk ins Antlitz:)

Ajax: Meinetwegen gleich Übermorgen!

(Und da kommt selbst aus Patroklus' Munde ein Aufschrei der Wuth; doch im nächsten Moment enteilt Ajax; denn mit einem Sprung und einem Schrei, den keine Worte wiedergeben, ruft der tödlich Verletzte:)

Achilles: Bin plötzlich Bettler ich?

(Und schreckhaft anzusehen, lehnt er an einem Zeltpfeiler, und von seinem kaum sichtbaren Beben bricht der starke Pfeiler entzwei. — Aber er faßt sich, nicht zerbrochene Pfeiler bekunden seine Artung; erschreckt greift er ans Herz sich, denn er fühlt es: er ist selbst schuld. Sein Schwert rostete, indes andere mähten; Mars wollte nicht Mars bleiben, sondern dachte ans selige Menschsein... Und wohlgemerkt, Achill spricht nicht viel, zwischen den Worten gähnen Abgründe der Empfindung:)

Ja, überwirft sich Größe mit dem Glück,
Wird ihr die Welt auch feind, und was er sei,
Liest der Gestürzte rasch in andrer Augen
Und fühlt's ja selbst im Fall.

(Bittres Lachen; ruhst du, so mußt du verwelken.)

Uns Schmetterlingen
Sind nur zur Sommerszeit die Schwingen bunt,
Und schlichtem Menschsein blühen keine Ehren . . .

(Wie aus Räthseltiefen steigt dies Wort vom schlichten Menschsein auf.)

Die Ehren nur ehrt man, das äuß're Zeug,
Das nicht in uns, als Prunk und Rang und Gunst,
Die doch der Zufall, nicht Verdienst oft schenkt;
Und fallen sie, so fällt mit ihnen auch
Die sich auf sie gestützt, die schlüpfrige,

(Größte Herbigkeit und Ironie:)

Die Liebe . . . mitgerissen sterben sie
In einem Fall. (Doch er springt auf:) So steht es nicht mit mir!
Ich und das Glück sind Freunde! Voll und ganz
Besitz' ich noch, was jemals ich besaß! . . .
(Und die Hand, die schreckliche, droht. Doch rasch wieder Zusammenbruch:)
Nur dieser Menschen Blicke nicht, die, scheint's,
Doch etwas in mir fanden, nicht mehr wert
Der hohen Schätzung, die sie mir gezollt —
(Ulyss tritt auf.)
Wer da, Ulyss? (Er will enteilen . . . doch er besinnt sich:) Er liest . . . ich unterbrech' ihn in dem Lesen . . . Was geht da vor, Ulyss?

Ulyss (versteht nicht, überhört das zornige Beben des Tones und frägt, ruhig die Hand reichend): Inwiefern, mein großer Thetis-Sohn?
(Da stockt Achill und erwidert, um nicht die Verletztheit zu zeigen:)

Achilles: Ich meine . . . . Was liest du da?
(Ulyss aber geht auch darauf ein.)

Ulyss: Da sieh, wie paradox! (Lesend:) „Der Mensch, wie reich
An äußerem und innerem Besitz,
Kann sich nicht rühmen, wirklich ihn zu haben,
Noch auch behaupten, dass er ernstlich fühle,
Was seine Pflicht, als nur durch — Rückstrahlung,
Als müsste unser Licht auf andre fallen,
Durchglühen sie und dann erst wiederkehren
Von ihnen auf den ersten, der es gab . . ."
(D. h. sieh auf die anderen, ihr Urtheil wird dir sagen, was du bist und was du sollst, denn du selbst weißt es nicht — und das ist paradox?)

Achilles (erregt nach der Schrift greifend, um sie wieder zu lesen — ach, er weiß es jetzt, im fremden Aug' steht, was wir werten): Das ist nicht paradox! — Man trägt die Schönheit
Hier im Gesicht, und sieht sie nicht, indes
Jedwedem andern Aug' zur Schau sie steht;
Und auch den aus den Augen schau'nden Geist
Sieht selbst man nicht — kannst du ins Aug' dir seh'n?

(Ah, da liegt's! An die Kette, Stolz, frage, wie andre dich malen!)

Tritt aus dir selber, willst du dich erschau'n!
Ja, du musst erst das fremde Aug' behorchen,
Wie sich in ihm dein Bildnis conterfeit,
Weil unsre Sehkraft blind ist für uns selber,
Bis sie, gewandert, einen Spiegel fand —

(Mit Bitterkeit — Achill hatte ja heut einen:)

Da sieh dich nun! . . . Nein, gar nicht parador!

(Und du verkriech dich, wüstes und sinnloses Ästhetikerthum, denn dies ist erschütternde Klage; der Selbstherrliche, der bisher die Maske des Trotzes vornahm, bekennt, dass er sich Bettler fühlt, nachdem das Auge der bisher verachteten Welt ihm sagte was er in Warheit werte.... Und Ulyss? Nun, er betrachtet den Peliden mit schrägem Blick, und gibt übrigens zu, dass derselbe Recht hat.)

Ulyss: Ich stoße mich auch gar nicht an dem Satz —
Er ist bekannt — nur an des Autors Ziel,
Der in dem Weitern zu dem Schluss gelangt,
Dass niemand Herr von irgendetwas sei,
Ob vieles an und in ihm auch bestehe,
Bis er sein Theil mit andern hat getheilt;
Und dass an sich wir unsern Antheil nicht
Für etwas Rechtes halten können, bis
Wir in dem Beifall ihn gestaltet seh'n,
Der groß ihn zieht und wölbungsgleich den Ton
Zurückdröhnt; oder gleich dem Thor von Stahl,
Der Sonne Bild auffängt und wieder gibt
Sammt ihrer Glut —

(Und wir begreifen das Staunen des Achill, denn soll dies etwa parador sein? Da plötzlich)

Rufe hinter der Scene: Hoch!
Andere: Der tapfere, unbezwingliche Ajar hoch!
Achilles: Ach!

(Und Ulysses lacht, schlägt auf das Papier da mit der altersschwach gewordenen Weisheit, und ruft: Nun, ist dies nicht parador? Hat Ajar bereits geleistet, dass er Anerkennung findet, hat er Gottesgaben mit uns getheilt, dass der Ruf dort sie ihm zuspricht, rufen seine Thaten so laut in die Wölbung hinein, dass sie tausendstimmig seinen Ruhm hinausdröhnt?)

Ulyss: Da horch! ... den Augenblick fiel er mir ein.
Ajax — wer kannte ihn?
O Gott, was für ein Mensch — ein wahres Pferd,
Das, was es hat, nicht weiß ...
(Und der Mund zieht sich zusammen vor bitterem Geschmack.)
Ja, die Natur! Aus was für Dingen, die
Nicht wert des Anschauns, wird auf einmal was,
Indessen andre voller Kostbarkeit
Im Winkel steh'n. Und so wird morgen denn - -
Der reine Zufall wirft's ihm in den Schoß! —
Berühmt Held Ajax sein!
(Er ist erregt, und Achill stöbert mit dem Fuße in den Zelttrümmern, und Ulyss fährt fort voller Groll:)
Gott, wie's oft glückt,
Wo's andern missglückt! Ja mancher stiehlt
Von hinten in Fortunas Saal sich ein,
Indes der andre, ihr hart unterm Aug,
Sich's toll verscherzt! Der frisst an fremdem Stolz
Sich groß, derweil die stolze Größe darbt
Im Überfluss!
Seh' einer diese griech'schen Herr'n! Schon klopfen
Dem Tölpel Ajax auf die Schultern sie,
Als hielt' er schon den Fuß auf Hektors Brust,
Dass Troja bebt!
(Und da spricht der papierene Geselle da von Bedingungen des Ruhmes, von einem Soll und nutzbringenden Kräften, und nennt das Bild, das sich die Menge von uns macht, den Abglanz wahren Werts! — Und Achill? Er erträgt es nicht länger; weg, Maske, letzte Kraftäußerung des Stolzes, ganz entschleiere dich, Wunde, aus der das Herzblut strömt...)
Achilles: So ist es wohl. — Sie giengen mir vorbei
Wie Geizige vor Bettlern ... gaben mir
Nicht Wort, nicht Blick ... vergaß man meine Thaten?
(Und das, schon das ist Sieg: er spielt den Trotzigen nicht mehr, kann die Zurücksetzung nicht ertragen — was ihn vom Kampfe zurückhält, ist schwächer, als sein Bedürfnis nach Ehre und Ruhm!.. Und so fallen die Hüllen, es bedarf nicht mehr der Schmeicheltöne; die Ehre musst du täglich frisch erobern, der schlafenden Kraft zahlt man nicht die frühere Regsamkeit. —)

Ulyss: Die Zeit, Fürst, trägt ein Ränzel auf dem Rücken,
Voll von Almosen für Vergessenheit,
Ein riesig Scheusal voll Undankbarkeit.
Die Brocken, die hinein sie wirft, das sind
Gethane Thaten, kaum vollbracht, und schon
Verzehrt, vergessen wie gethan.

(Heraus mit der Wahrheit!)

Beharrlichkeit, mein Fürst, hält blank die Ehre!
Gethan zu haben, heißt, ganz aus der Mode
Dahängen wie ein rost'ges Panzerhemd
Bei anderm Denkmalsplunder. — Geh gradaus!
Die Ehre reist in einem Engpass, wo
Mann hinter Mann nur Platz hat; bleib' im Steg,
Denn tausend Söhne hat die Eifersucht,
Die Schritt für Schritt dir folgen. Gibst du Raum,
Weichst seitwärts du in einen Nebenweg,
Dann stürzen wie die Flut sie dir vorbei
Und du bleibst als der letzte, oder liegst
Gleich dem schon anfangs hingestürzten Ross
Als Straßenpflaster für den schlechten Tross,
Zerstampft und überrannt.

(Er stößt klirrend das Schwert zu Boden und setzt sich, während Achill, der Riese, vor ihm steht und bebt. Welche Wendung! Er köderte den Achill mit der Klage, dass Ajax ohne Verdienst stieg, und umdonnert ihn auf einmal mit dem Rufe: Du fielst durch eigene Schuld! — Und jetzt lacht er, wiegt das Haupt, und Dolchen folgen Dolche, bis wo etwas Unausgesprochenes sich vordrängt und er, der Unzerbrechliche, seufzt:)

Was jetzt sie thun,
Gilt mehr als alles, was du einst gethan!
Denn Zeit ist wie ein Wirt nach neuster Mode,
Der lau die Hand dem Gast beim Abschied reicht,
Doch dem, der kommt, mit off'nen Armen gleichsam
Entgegeneilt. Willkommen lächelt stets,
Lebwohl geht seufzend fort. Mag Tugend nie
Dafür, dass *einst* sie war, Belohnung suchen;

Denn Schönheit, Adel,
Witz, Körperkraft, Verdienst, Barmherzigkeit,
Freundschaft und Liebe, alles unterliegt
Der neidischen, verleumderischen Zeit.

(Er seufzt.)

Achilles (ganz Wunde, schlägt die Hand vor das Gesicht und seufzt.)

Ulysses: In einem Zug ist alle Welt verwandt:
Dass sie einstimmig preist den neusten Tand,
Wenn auch nur umgeformt aus altem Stoff,
Und dass sie jeden Staub, der etwas nur vergoldet,
Mehr preist als Gold, das etwas überstäubt.

(Er seufzt wieder; die Schlachtenhelden glänzen, er muss zurückstehen... Aber er unterdrückt den Seufzer.)

Die Gegenwart preist Gegenwärt'ges nur;
Drum staune nicht, du ganzer, großer Mann,
Dass unsre Weisen Ajax jetzt verehren.
Was in Bewegung ist, fällt mehr ins Auge,
Als das, was ruht. —

(Und nun Ade, die Hand zum Abschied gereicht, einen Blick, einen Druck noch... Doch warum erbebt Achill auf einmal?.. In königlicher Härte entflammt Ulyss' Aug'..)

Einst jauchzte dir man zu,
Und thät's ja noch, thät' es von neuem wohl,
Wenn du dich nicht lebendig selbst begrübst
Und deinen Ruhm verpacktest in dein Zelt,
Der du im Felde durch dein glorreich Schwert
Die Götter selbst zum Wettkampf jüngst verlockt,
Dass Mars der Große selbst Partei nahm!

(Und er schlägt die Hände zusammen, lacht, zieht gleichsam die Weite zu Zeugen herbei, ob dies jemandem verständlich; und Achilles mit letzter Ausflucht, schweratmend, umherirrenden Augs:)

Achilles: Zu der Zurückhaltung bewogen mich
Manch trift'ge Gründe...

(Da nun bricht Ulysses los; und das ist nicht mehr die Macht zweiten Ranges, nicht mehr der Unterhändler, der einem Fürsten vorsichtig die Witterung abfängt, sondern ein aller Hoheit wie aller Schrecken sich bewusster Richter.)

Ulysses: Aber gegen sie
Gibt's wichtigeren, m ä n n l i c h e r e n Grund!
(Und nun auf ihn zu, und weg mit dem Lügengewebe; fass ihn an der Hand und überschwemm' ihn mit den Blicken eines Königs —)
Man weiß, Achill!
(Dann rüttelt er an des Sprachlosen Hand und spricht — zweiter Schlag — zornbebend:)
Ihr seid in Lieb' entbrannt!
(Und die Hand Achills förmlich von sich schleudernd, ruft er mit ausgebreiteten Armen die Unsterblichen zu Zeugen:)
Zu einer Tochter Priamus'!
(Der völlig Vernichtete aber haucht mit den gleich Espenlaub schwirrenden Lippen kreideweiß das kaum verständliche Wort:)
Achilles: Dies weiß man? (Und fährt mit der Hand ans Herz, das fast stille zu steh'n droht.)
(... Dies also ist der Shakespeare'sche Ulyss. Und noch steht er nicht auf dem Gipfel seiner Größe! Jetzt erst erreicht er ihn, da er mit der unnachahmlichen Bestimmtheit des wahren Führers von der Sorge des spähenden Geistes spricht, der ein solcher Mann der Faust leicht entgehen zu können geglaubt!)
Ulysses (mit unnachahmlicher Ironie): Dies wundert dich?
Die Sorge einer wachen Politik
Kennt jedes Körnchen fast von Plutos Gold,
Dringt auf der unermess'nen Tiefen Grund,
Forscht selbst nach den Gedanken, ja enthüllt
Sie göttergleich in ihrer stummen Wiege!
's ist ein Geheimnis — die Historie wagt's
Nicht zu erklären — in des Staates Seele
Von einer göttlicheren Wirksamkeit,
Als Wort und Feder jemals sagen kann! —
All der Verkehr, den Ihr mit Troja pflogt,
Gehört uns völlig sowie Euch, Achill!
Und traun, viel besser ziemte es für Euch,
Hektor besiegen, als Polyxena.
(Und jetzt mildert er die Stimme, spricht, das ganze Herz in jedem Worte:)
Wie kränkt daheim es wohl den jungen Pyrrhus,
Wenn auf den Inseln Fama stößt ins Horn,

Und jedes griech'sche Mädchen spricht und singt:
Der Schwester Hektors fiel Achill zum Raub,
Doch Hektor sank durch Ajax in den Staub!

(Er wartet — geht. Da eilt Achill ihm nach und die bebende Angst fleht mit heißen Augen: verrathe nicht, schweig! Und Ulyss, der versprochen hat, ihn zu verhöhnen, bricht in kein Hohngelächter aus.)

Ich sprach als Freund!

(Und er ist nicht mehr der zürnende Genius, sondern bittet inständig, in einem Ton, den die Verstandeskunst des Zweckmenschen allein nicht hervorbringt:)

Geh' nicht aufs Eis, mein Fürst!
Thu nicht nach Narren Art! Dir räth's ein Freund!...

(Ab. — Und ihn, der in seiner Kraft überwältigend ist und in seiner Charaktergröße niemandem nachsteht, ihn, der größer ist als der Ulysses der Ilias, ihn halten unsere Erklärer für einen missgünstigen Intriguanten, und klagen, Shakespeare habe den Homer carrikiert! — Aber die Scene ist damit nicht zu Ende. Kaum ist Ulyss verschwunden, so erscheint Patroklus — denn auf eine Karte setzt Shakespeare große Entscheidungen nicht; und Achill sieht sich nun auch von demjenigen verlassen, der, mit ihm eines Sinnes, immer treu bei ihm ausharrte.)

Patroklus: Auf dieses Ziel wies ich dich ebenfalls!
Ein freches Mannweib ist nicht so entartet,
Als ein verweibter Mann zur Zeit der That;
Und m i r gibt man die Schuld, m i r schreit man nach,
Ich könne Blut nicht seh'n, und dass Achill
Durch mich nicht in den Kampf zieht — m i r zulieb'!..
O Theuerster,
Auf, auf! Wirf ab vom Hals die Liebesschlingen
Des üpp'gen, schwachen Amor; schüttl' die Mähne,
Zu nichts, zu einem Thau wird er zergeh'n!

(Dies trifft; so bitter war selbst Ulyss nicht; und du schlummerst nicht so abgrundtief, Ehrsucht, dass dich dies nicht weckte —)

Achilles (dumpf und leise): Also Ajax kämpft mit Hektor?
Patroklus: Kämpft? S i e g t vielleicht, kehrt als der
S i e g e r heim!

(Doch er spricht nicht zu Ende; mit jähem Aufschrei bäumt sich Achill auf: Still, krächzender Rabe! Doch nein, ruhig, hat denn Patroklus nicht Recht?)

Achilles: Ich sehe wohl, mein Ruhm steht auf dem Spiel,
Und bös ward, bös, die Ehre mir verletzt . . .

(Und hier ist die Krise. Wäre Patroklus, wofür man ihn hält, er würde angesichts des eben Erlebten schweigen, jeder Verantwortung sich entschlagen. Doch sein Ehrgefühl kennt keinen Herrn, er weicht nicht zurück.)

Patroklus: Drum sieh dich vor!
Schwer heilt die Wunde, die man selbst sich schlug;
Und unterläßt du Unerläßliches,
Gibst du den Freibrief selber der Gefahr,
Dann kommt sie auch, kommt heimlich, fiebergleich,
Und säßest du auch ganz in Sonn' und Licht!

(Und während er so spricht, wird er weicher, und es schändet seine Jugend nicht, wenn er weint. Und er hat Erfolg; denn nun begibt sich das nur zu Fühlende, das Nichtauszusagende, das, was nie fehlt, wo einer aus seinem Herzen ein Stück Glückeshoffnung reißt:)

Achilles (nach langer Pause, heiser): Geh —

(Er bricht ab. Dann mit abgewandtem Gesichte, den Arm nach Patroklus ausstreckend und das stumme Beben, von dem er durchschüttert wird, ihm mittheilend:)

Patroklus . . . Liebster!

(Er bricht wieder ab. — Dann, nachdem er ausgerungen und überwunden, beginnt er, mit der Hand über die schmerzende Stirne fahrend, in abgerissenen Worten und heiser:)

Thersites ruf' . . . er soll den Ajax bitten . . .
Die Troër . . . nach dem Kampf hierherzuladen . . .

Patroklus (stürzt ihm an die Brust).

Achilles (die frohe Hoffnung noch abwehrend): Als Gäste, unbewehrt..

(Doch nein, die Maske hält nicht mehr. Der Abend hat sich herabgesenkt und Stunden nur fehlen zur Entscheidung, und die heisere Wuth, die fürchterlich sich krümmenden Finger, verrathen dich bereits, wühlender Brand...)

(Fieberisch): Ich hab' ein Frau'ngelüst,
Ein krankhaft Sehnen, diesen großen Hektor
Vor mir zu seh'n — in friedlichem Gewand —

(Er lacht mit gräßlicher Ironie.)

Mit ihm zu plaudern, ihn mir zu betrachten,
Voll, ganz und voll! . . .

(Und wie er so spricht, hört man nach langer Zeit wieder die frohlockenden Töne des Raubthiers. Thersites kommt mit ungeheurem Lachen hereingestürzt, und entwirft dem Gemarterten ein Bild des Ajax im Triumph...)

Thersites: Ein Wunder!

Achilles: Was?

Thersites: Ajax geht im Felde auf und ab und frägt nach sich selber.

Achilles: Wie das?

Thersites: Er soll sich morgen zum Zweikampf mit Hektor stellen und ist so prophetisch stolz auf die heroische Prügelei, dass er buchstäblich phantasiert, trotzdem er kein Wort spricht.

Achilles (mit erzwungenem Lachen): Wie ist das möglich?

(Und wilder als Casca im Cäsar entwirft Thersit das Bild der Null, der ein Achill unterlag.)

Thersites: Ei, er stolziert wie ein Pfau auf und nieder. Jetzt schreitet er vor, jetzt steht er still. Er murmelt für sich, wie einer, der die Rechnung im Kopf macht, beißt sich mit staatsklugen Blicken in die Lippen, als wollt' er sagen, er habe Verstand in seinem Kopfe, wenn er nur zum Vorschein kommen wollte — und der ist auch wirklich da, liegt aber so kalt in ihm, wie das Feuer im Feuerstein, das sich nur beim Anschlagen zeigt —

(Alle lachen, jeder anders; und so treulos bist du also, Ruhm, diesem Monstrum wirfst du dich an den Hals! — Doch der Zwerg mit rapider Wendung, den Ton gleichsam mitten entzweischneidend, spricht weiter:)

Der Mann ist auf immer verloren. Wenn ihm Hektor nicht den Hals im Zweikampf brechen wird, bricht er sich ihn selber in seiner eitlen Hoffart ... Er kennt mich nicht! ... Ich sage, guten Tag, Ajax! Er erwidert: Dank, Agamemnon! — Nun, was meint Ihr von dem Mann, der mich für den General hält? — Und er ist ein wahrer Landfisch geworden, ein sprachloses Ungeheuer. Verwünscht sei die öffentliche Meinung, der Mensch kann sie wie eine lederne Jacke auf beiden Seiten tragen ...

(Doch wie ist das alles unerträglich! Achill hört nicht mehr, er schreitet aufgeregt lachend und zähneknirschend, der Wandelbarkeit der Plebs nachdenkend, auf und ab. Dann plötzlich:)

Achilles: Du musst mein Gesandter an ihn sein, Thersites!

Thersites: Wer, ich? Ei, er gibt keinem Menschen Antwort. Antworten ist nicht seine Sache. Nur Bettler sprechen. Seine Arme sind seine Zunge. Ich werd' ihn Euch einmal vorstellen. Patroklus soll mich anreden und Ihr sollt sofort das Schauspiel Ajax' seh'n.

(Und mit der Wollust der Selbstqual geht Achill auf das Natternspiel ein, das ihn an Sturz und wüthende Insulten mahnt.)

Achilles: Geh zu ihm, Patroklus, sag' ihm, ich ersuche den tapfern Ajax ergebenst, den höchst tapfern Hektor einzuladen, unbewaffnet in mein Zelt zu kommen, und ihm ein sicheres Geleit zu verschaffen.

Patroklus: Jupiter segne den großen Ajax!

Thersites: Hm!

Patroklus: Ich komme vom würdigen Achilles —

Thersites: He?

Patroklus: . . . der dich ersucht, Hektor in sein Zelt einzuladen —

Thersites: Hm!

Patroklus: . . . und ihm sicheres Geleite bei Agamemnon auszuwirken.

Thersites: Agamemnon? Ha!

(Und er zieht die Augenbrauen hoch, lächelt mitleidig und verächtlich, beißt die Lippen, schaut nach dem Wetter aus und phantasiert von dem Augenblicke des Triumphes.)

Patroklus: Was meinst du dazu?

Thersites: Gott sei mit dir, von ganzem Herzen!

Patroklus: Deine Antwort, Herr?

Thersites: Wenn wir morgen schönes Wetter haben, so wird es auf die eine oder die andere Weise angeh'n. Wie es aber auch immer gehen möge, er soll für mich zahlen, ehe er mich bekommen wird.

Patroklus: Und deine Antwort, Herr?

Thersites: Leb' wohl von ganzem Herzen ...

(... Er hört nicht einmal, hat für Dummheiten keine Zeit... Und so hat Achill gleich Hamlet seinen Schauspieler, an dessen Vorstellung er die Folge seiner Unthätigkeit abmisst; und das findet man possenhaft und fremd dem Stück?)

Achilles: Ei, in diesem Ton ist er doch nicht gestimmt?

Thersites: Nein, er ist vielmehr ganz und gar verstimmt. Was er für Musik in sich haben wird, wenn Hektor ihm den Hirnschädel eingeschlagen hat, das weiß ich nicht; gewiss aber weiß ich, keine, wenn nicht der Geiger Apoll seine Sehnen nimmt und Saiten daraus macht!

(Doch Achilles hört nicht mehr. Die Feuer der Nacht leuchten auf, Achilles fiebert. Ja, entschwunden ist Amor, und die Bestie Eifersucht peitscht die Seele. Ja, es muss sein; wie kann die Liebe standhalten? Leidenschaftlich ist die Begierde, einem Volke der Erste zu sein...)

Achill (plötzlich innehaltend — nur Löwen haben solche Töne): Komm, du sollst ihm sogleich ein Schreiben überbringen —

(Und er geht weiten Schrittes voraus, so dass er Thersites' letztes Wort:)

Thersites: Lass mich ein zweites seinem Pferd überbringen, das ist ein weit vernünftigeres Geschöpf!

(nicht mehr hört. Dann läßt er Thersit und Patroklus eintreten; und euch bangt um einen dröhnenden Actschluss? Wenn die Schlange befriedigt um Laokoons Glieder sich windet, wenn die Hölle jauchzt, weil es gelungen, Eifersucht in ein Herz zu werfen, wenn der Geier Witz das Abbild des Ajaxgethiers herbeischleppt, damit Achill es sehe und in Schmerzen sich winde: dann scheint euch das alles lächerlich und fremd der Gelegenheit? Aber du, unsterblicher Dichter! siehst die Flammen und Qualen dieses Herzens. Und verbirg es, wohlthätige Nacht, dass ganz wie bei Homer Achilles Augen plötzlich Thränen entstürzen, und dass er schluchzend, in abgerissenen Lauten, die Klage vor sich hinflüstert:)

Achill: Mein Geist ist trüb wie ein gestörter Quell —
Ich selber weiß nicht, was sein Grund verbirgt.

(Der Vorhang fällt, der dritte Act ist zu Ende — und wie ist es nun mit dem Worte, dass es in Cupidos Festspielen keine Ungeheuer gibt? Und nicht bloß wegen des breiten Schlachtschwertes steht Achilles in diesem Gedichte, sondern er ist unzerreißbar mit der Handlung verbunden und angefüllt mit der Seele des Problems.)

Und man sieht nun den mächtigen Dreiklang: Paris schwelgt, Troïlus stürzt sich in die Liebe, und den Achill reißt man von seiner Liebe los. Und schon beginnt Erkenntnis und Strafe: Verlust des kaum errungenen Glücks und Zusammenbruch einer inneren Welt. Denn sieh, Troïlus, der Retter, findet bei Paris kaum Mitleid, geschweige denn Hilfe, und Troja, das einen Diebstahl vertheidigt, liefert sein eigen Kind ohne Bedenken aus! Und noch mehr; auch du, Schönheit, stehst bereits zu Gerichte, der Dichter fasst dich in deinem Glück wie in deinen Thränen; ist deine Liebe dauerhaft oder nur Ausnützung der Gelegenheit? Hast du die Dialektiken und Ausdrucksweisen der Ziererei, oder ist dein Schmerz echt und einfach? Du kannst es nicht verbergen, das Weltenauge sieht bis auf den Grund. Es sah deine Schlüpfrigkeit, dann wie sich die Begierde zu maskieren wusste; und nun der Gürtel fiel, wird deine Seele selbst sich entschleiern — und im Momente der Trennung, wenn Troïlus vernichtet ist, wie wird's um dich steh'n?

Vierter Act.

Erste Scene.

Morgengrauen. In der Tiefe der Straße erscheinen Paris und Diomedes. Rechts hinter hohen Hecken mit geschlossenem Gartenthor die Hauptfront, dem Zuschauer zugewendet die Seitenfront des Hauses des Pandarus; zum Eingang der letzteren führt eine Treppe empor. Durch die auf schmalen Säulen ruhenden Bögen fällt der Blick in eine Halle, die zugleich Wohngemach ist. Im Hintergrund dieser Halle eine Thür; in dem Gemach, zu der sie führt, herrscht heute Brautfreude, und die beiden drinnen ahnen nicht, dass das Unglück vor der Thüre steht. Und mit unbeschreiblicher Kürze weiß Shakespeare zu charakterisieren; Paris kündet das Ende der seligen Träume an.

Paris: Hier also, Diomedes, wirst du, ach,
Ein schlimmer Gast bald sein; denn manche Thrän'
Fällt um den Rathschluss heut in diesem Haus.

Diomedes: Das Fräulein soll sehr lebhaft sein,
hör' ich?

Paris: Ja, ihre Augen, Wangen, Lippen reden,
Es schaut ihr lust'ger Sinn aus jedem Glied —
Doch heute, fürcht' ich, ist nicht Schäkernszeit —

(Aeneas mit Fackelträger erscheint.)

Sieh da, Aeneas!

Aeneas: Was, Prinz Paris hier?
Hätt' ich zu langem Schlaf so guten Grund
Wie Ihr, nur himmlische Geschäfte könnten
So früh mich locken aus dem Schlafgemach. (Alle lachen.)
Diomedes: So denk' auch ich.
Paris: Ein tapfrer Griech', Aeneas — Diomed. (Chevalereske Begrüßung.)
Aeneas: Wisst Ihr, mein Prinz, weshalb
Man mich so spät noch vor den Rath beschied?
Paris: Du musst bei Tagesanbruch diesen Herrn,
Der in Gesandtschaft hier ist, hergeleiten,
Und übergeben ihm — denk! — Cressida!
Halt Auswechslung!
Aeneas (erschrickt).
Paris (leise): Ich glaub' — vielmehr, ich weiß beinah gewiss,
Mein Bruder Troïlus weilt hier heute Nacht.
Weck' ihn und künd' ihm unsre Ankunft an.
Wohl fürcht' ich, hört die Botschaft er nicht gern.
Aeneas (voller Mitleid): Das ist gewiss! Ach, lieber säh' er wohl,
Man führte Troja weg nach Griechenland,
Als Cressida von Troja. — Und sagt, mein Prinz,
Ließ sich's denn gar nicht hindern?
Paris: Keine Hilfe!
Der bittre Zwang der Zeit begehrt es so. (Trübe Pause.)
Aeneas: Nun, gute Nacht. Auf Wiedersehen morgen —
Ein traur'ger Morgen! Armer Troïlus! (Ab.)
Diomed: Ja, ja.

(Neue Pause. Die eine wird mit Strömen Blutes gehalten, die andre gibt weg man um die Knochen eines alten Manns. Der Unterschied ist zu crass, Diomedes' „Ja, ja" zu deutlich — Paris kann endlich nicht mit der Frage zurückhalten:)

Paris: Und Ihr, mein Fürst — sprecht völlig unverhohlen
Und aufrichtig, ich bitte, als Soldat

Und braver Kamerad, ob Helena
Ich nicht weit mehr verdien', als Menelaus?

Diomed (betreten — dann mit kurzem Lachen): Ihr beide gleich. —

(Doch was Zartgefühl! Stellt der Tropf Fragen, so soll er's hören!)

Denn er verdient sie, der so nach ihr jagt,
Unabgeschreckt durch ihrer Ehr' Befleckung,
Mit Höllenpein und einer Welt voll Qual —
Und Ihr verdient sie, der Ihr sie vertheidigt,
Stumpf gegen ihrer Schande Beigeschmack,
Mit dem Verlust von Freunden und Besitz.
Er, der Unwürd'ge, schlürfte gern den Rest,
Den schalen, aus dem abgestandnen Faſs,
Und Euch gefällt's — ach was!

(Er bricht ab. — Bei Shakespeare geht die ungeheure Geradheit noch weiter, und Paris, wie vom Donner gerührt, findet keine andere Erwiderung, als:)

Paris: Du sprichst für deine Landsmännin zu scharf!

Diomed (ungestüm, rauh — wie der Diomed des griechischen Sängers):
Scharf ist sie für ihr Vaterland!

Hör, Paris,
Für jeden Tropfen ihres feilen Bluts
Verblich ein griech'scher Mann; um jeden Gran
Ihres befleckten, angefaulten Fleisches
Sank ein Trojaner. Seit sie sprechen kann,
Sprach sie nicht soviel gute Wort' im Leben,
Als Griechen sie und Troërn Tod gegeben....

(Und was thut Paris jetzt zu Helenas Vertheidigung? Nun, ganz der Mann der Ilias, schüttelt er den Schimpf mühelos ab...)

Paris: Ach!... du handelst wie ein Käufer, Diomed,
Und tadelst das, was gern du kaufen willst.
Ich kenne ihren Wert — doch wozu reden?
Man stellt nicht prunkend aus, was uns nicht feil!

(Dies ist alles! Und diese Unempfindlichkeit, die nicht einmal für Helena eine That thut, diese Genuſsgier, um welche die Völker sterben, diese Herzenskälte, die durch kein fremdes Unglück im Vergnügen gestört wird — sie ward von Troïlus gerettet, und rührte sie auch nur den Finger für ihn?)

Zweite Scene.

Dies ist die Introduction; und nun eine wahre Romeo-Scene: die beiden draußen verschwinden, und die Liebenden treten aus dem Brautgemach in den Säulengang. Beide sind glücklich; auch Cressida; man sieht sie vor einem Stahlspiegel steh'n und rasch die aufgelösten Haare ordnen; sie achtet nicht des luftigen Gewandes.

Troïlus: Bemüh' dich, Theure, nicht; kalt ist der Morgen.
Cressida (sich an ihn schmiegend, schmollend): Ach! .... Liebster
Freund, ich rufe nur den Ohm,
Wer öffnet dir das Thor?
Troïlus (lachend): Du darfst ihn nicht bemüh'n, zu Bett,
zu Bett!
Die schönen Äuglein schließe linder Schlaf,
Und leih' so sanfte Fesseln deinen Sinnen,
Wie sorgenlosen Kindern —

(Er küsst sie, drängt sie von sich, geht. Aber wie er die Treppe hinunter ist, steht sie unter einem der Bögen —)

Cressida: Nun Ade!
Troïlus: Bitt' dich, zu Bett!

(Aber schon nimmt sie eine Hülle um und kommt eilends hinuntergelaufen, umfängt ihn wieder mit ihren Armen, und schmeichelt:)

Cressida: Bist meiner müde du?
Troïlus (zärtlich, glücklich:) O Cressida! (Dann zärtliche Entschuldigung): Der rege Tag, geweckt
Von Lerchen, jagt auch schrei'nde Krähen auf,
Die Nacht birgt länger unsre Freuden nicht,
Sonst schied' ich wahrlich nicht!
Cressida (seufzend): Die Zeit eilt rasch!
Troïlus: Fluch ihr! beim Giftmischen, da weilt die
Nacht
Lang wie die Höll', allein der Liebe Thun
Flieht sie auf Schwingen, rascher als Gedanken.

(Das Tuch gleitet von Cressidas Schultern.)

Kind, du erkältest dich und schiltst mich dann!
Cressida: O warte noch, nie wollt' ihr Männer weilen!

O Thörin, ich, wär' spröder ich gewesen,
Dann bliebst du noch! (Man hört eine Thüre gehen.) Horch, schon
ist jemand wach!

(Sie flüstert's entsetzt und eilt die Treppe hinauf, Troïlus verbirgt sich hinter dem Mauervorsprung —)

Pandarus (hinter der Scene): Was, sind hier alle Thüren offen?

Troïlus (ebenfalls flüsternd): Dein Oheim ist's!

(Gibt es Lieblicheres? — Aber auf einmal wird's anders.)

Pandarus (hervorkommend): Wie geht's, wie geht's? Wo ist meine Nichte? Hört, Mädchen, wo ist (mit Betonung) das Fräulein Cressida?

(Und da eilt die Zartheit fluchend die Treppe hinunter:)

Cressida: Zum Galgen geh, Nichtswürd'ger, du voll
Hohn!
Erst bringt er mich dazu, und spottet dann!

Pandarus (vor ihr einherlaufend): Was spott' ich? Wo spott' ich? Laſs sie sagen, womit spott' ich?

(Troïlus hat sie eingefangen, sie droht mit erhobenem Arm.)

Cressida: Geht, geht! Pfui, Ihr selbst wart niemals gut
Und leidet's auch bei andern nicht!

Pandarus: Ha, ha! Armes Ding! Ach armes Puthühnchen! Ein böser Mann, der Ohm, dir solche Widerwärtigkeiten zu bereiten! Hol' ihn der Geier!

Cressida (halb lachend, halb böse): Sagt' ich's nicht?

[Es wird am Thor geklopft.]

Cressida (wie oben): Klopfte man dir nur den Kopf!

(In Flüsterton übergehend:)

Wer ist am Thor? Sieh, guter Oheim, nach.
Ach, Liebster, komm' zurück in meine Kammer.
Was lachst du so?

Troïlus: Haha!

Cressida: Du irrst dich! Komm!

Stärkeres Klopfen; Aeneas steht vor dem Thore.

Wie ernst sie klopfen. — Bitte, komm' herein,
Nicht um halb Troja darf man hier dich seh'n!

(Sie verschwinden. Den Oheim zu wecken kostete ihr kein Erröthen — vor andern aber muss man sich verbergen, dies ist ihr Zartgefühl. Doch das Klopfen dauert fort; es ist eine Scene wie in Macbeth; Pandarus eilt zum Gartenthor und bald werdet ihr ihn zusammenbrechen sehen.)

Pandarus: Wer da? Was gibt's denn? Wollt ihr das Thor einschlagen? Nun, Teufel, was gibt's denn?

Aeneas: Guten Morgen, Herr, Aeneas ist hier.

Pandarus: Was seh' ich, meiner Treu, Prinz Aeneas! Ich erkannt' Euch wahrlich nicht. So früh hier? Um Gotteswillen, weshalb?

Aeneas: Ist Prinz Troïlus nicht hier?

Pandarus (erschrocken, vielleicht erfuhr man alles und zieht ihn zur Rechenschaft): Hier? Was sollt' er denn hier?

Aeneas: Lasst das. Hier ist er. Verleugnet's nicht, es ist etwas sehr Wichtiges.

Pandarus (stammelnd): Er ist hier, sagt Ihr? Ich betheure Euch, das ist mehr als ich weiß. Ich kam sehr spät nach Hause. Aber was sollt' er denn hier?

Aeneas: Was? Nun denn... hör', du schadest nur, du nützest ihm nicht. Du meinst es gut und richtest Unheil an. Wiss' meinetwegen nichts von ihm, nur bring' ihn her. — So geh doch, geh!

(Doch da eilt Troïlus selber die Stufen herunter, und nun mögen wir die Psychologie der Verzweiflung studieren, und zugleich, wie man eine Scene disponiert. — Was kann man von Troïlus wollen? Ihm die Verbindung mit der Tochter des Verräthers untersagen? Aber o, er wird sich nicht beugen!)

Troïlus (sehr bleich): Was ist? Was gibt es denn?

Aeneas: Kaum hab' ich Fassung, dir's zu sagen, Prinz,
So traurig ist die Sache... Gleich erscheint
Prinz Paris und der Grieche Diomed. —
Antenor ist, der Alte, ausgeliefert,
Und für ihn sollen wir noch diese Stunde
Dem griech'schen Boten in die Hände liefern
Das Fräulein Cressida.

(Troïlus hat anfangs nicht verstanden, aber jetzt — der Schrecken benöthigt nicht vieler Worte:)

Troïlus: Das ward beschlossen?

Aeneas (traurig): Vom König und von Trojas ganzem Rath;

Gleich sind sie hier und setzen es ins Werk.

(Da bricht aus dem Herzen ein nicht zu bezähmendes Schluchzen; er weint, die Hand des Pandarus umklammernd und das Haupt auf Aeneas' Schulter gelehnt —)

Troïlus: Wie höhnt mich nun das kaum errungne Glück!

(Da fährt er auf — ha, ein rettender Gedanke:)

Ich geh' den Herr'n entgegen, und...

(er eilt schon dahin, neben ihm Aeneas.)

Ihr traft durch Zufall mich, Ihr fandet mich nicht hier —

Aeneas: Ja, ja, mein Prinz, des Himmels Geheimnisse sind stummer nicht —

(Sie sind fort, Pandarus ist wie vom Donner gerührt, dann beginnt er zu jammern:)

Pandarus: Ist's möglich? Wie gewonnen, so zerronnen? Der Teufel hole Antenor, der junge Prinz wird wahnsinnig werden.

Cressida (auf den Stufen zum Saal lauschend, leise): Was ist — was gibt's, was geht hier vor?

Pandarus: Ach, ach!

Cressida (traut sich endlich herunter): Was seufzt Ihr so? — Wo ist der Prinz? — Sagt, süßer Oheim, sagt, was geht hier vor?

Pandarus: Ach, ach, ich wollte, ich wäre so tief unter der Erde, als ich darüber bin —

Cressida: O Götter, was gibt's denn nur? —

Pandarus: — komm' herein, ich bitte dich, komm' herein. — Ich wollte, du wärest nie geboren. Ich wusste, du würdest sein Tod sein. O armer Prinz — der Henker hole Antenor — (er zieht sie mit sich ins Haus).

Cressida: O guter Ohm! Ach, knieend bitt' ich Euch, Ich fleh' Euch an, sagt doch, was geht hier vor!

Pandarus: Du mußt fort, Mädchen, du mußt fort! Du bist für Antenor ausgeliefert und mußt zu deinem Vater und fort von Troïlus. Es wird sein Tod sein, es wird Gift für ihn sein, er wird es nicht aushalten —

(und nicht wahr, sie wird zusammenbrechen, keines Wortes mächtig, betäubt?)

Cressida: O ihr ew'gen Götter! ... Ich will nicht fort!

Pandarus: Du mußt!

Cressida: Ich will nicht fort! ... Ach, ich vergaß den Vater ...

Kein andrer Freund und keine andre Liebe,
Kein Herz, kein Nächster ist mir, ach so nah,
Als Troïlus, mein Süßer. — O ihr Götter,
Nennt aller Falschheit Krone Cressida,
Wenn sie von Troïlus läßt! Gewalt, Zeit, Tod,
Thut diesem Leib an euer Äußerstes,
Doch meiner Liebe Grund und starker Bau
Bleibt, wie der Erde tiefster Mittelpunkt
So fest!

(Sie weint — sie ist so liebreizend. Wer legt Worte auf die Wage? Das Wort vom Mittelpunkt ist von Troïlus ausgeborgt, das Ganze Reminiscenz.)

(Sie hat auch Eigenes): Will hineingeh'n und weinen —

Pandarus: Ja, thu's, thu's!

Cressida: — mein glänzend Haar zerraufen,
Der Wangen Sammt zerkratzen, schluchzen, bis
Ich heiser werde und mein Herz im Ruf
Nach Troïlus bricht ... Ich will nicht fort von hier!

(In die Halle ab.)

(Und Troïlus war so stumm! ... Aber nun erscheint er wieder mit Paris und Diomed vor dem Garten. Paris eilt sehr —)

Paris: 's ist hoch am Morgen; die bestimmte Stunde,
Sie abzuliefern diesem tapfern Griechen,
Rückt rasch heran. (Es geht nichts über die Pünktlichkeit.)
Sag', lieber Bruder, du

Dem Fräulein, was ihr nun zu thun obliegt,
Und heiß' sie eilen sich.

(Doch nein, Troïlus bringt es nicht über sich, und bittet die beiden, sie zu holen —)

Troïlus (sich abwendend, die Thränen zu verbergen): Geht ihr hinein . . .

(Doch er ändert den Entschluss:)

Ich überbringe sie dem Herren gleich
Und überliefr're sie in seine Hand,
Die (mit unterdrücktem Schluchzen) heut ein Altar ist — und Troïlus
Der Priester, der sein Herz zum Opfer bringt . . .

(Und Paris, er, der kein Opfer bringen muſste?)

Paris: Ich weiß, was lieben heißt, und wünschte sehr,
Ich könnt' dir helfen, wie ich dich bedaure. —
Hinein nun, edle Herr'n, wenn's euch beliebt. —

(Sie gehen ins Haus. Doch Troïlus sinkt auf eine Bank hin und seines Herzens Leid bricht endlich in lauten Thränen hervor. — Und Cressida? In demselben Augenblick betritt sie wieder den Saal, eine Niobe in Thränen — und sie hat auch schon Toilette gemacht. Schwarzes Gewand.)

Pandarus: Mäßige dich, mäßige dich.

Cressida: Was sprecht Ihr mir von Mäßigung? Der Schmerz
Sitzt tief und frisst, bis zur Erschöpfung fast,
Und tobt in mir gleich stark wie das Gefühl,
Das ihn erregt — wie könnt' ich ihn verringern?

(Wie sie sich ausdrückt, dialektisch, gesucht!)

Könnt' ich die Leidenschaft ermäßigen,
Sie schwächer, kälter machen, dann geläng's
Auch abzukühlen meinen heißen Gram;
Doch nie verharscht die Lieb' in meiner Brust,
Noch Schmerz bei solchem kostbaren Verlust!

(und sie nimmt ein neues Kleidungsstück, das man ihr reicht, macht sich bereit, den Griechen zu empfangen — und was ist aus dem Nichtwollen geworden? Ist hier mehr als Halbliebe und Dreiviertelschmerz? . . . Man sieht, der Dichter belauscht jeden Athemzug des Gefühles: zuerst den Augen-

blick des herabsausenden Unglücks, dann den letzten Versuch, das Unheil zu ändern, dann die Erkenntnis der völligen Ohnmacht, und nun folgt das letzte Alleinsein, das letzte Wiederseh'n. Aber wie muss der Kritiker gerade hier die Darstellungskunst beneiden! Er muss am Schreibtisch die schreckliche Seelen-Vivisection betreiben, während uns im Theater die Grazie in Thränen so leicht über die Banalität hinwegtäuscht, über die hohle Rede, die aufflackernde Unbeständigkeit des Willens und der Handlungen! — Pandarus gewahrt endlich den Prinzen, und darauf stürzt auch Cressida mit plötzlichem Jammern aus dem Saale.)

Pandarus: Hier, hier, hier ist er — ach, meine Tauben!

Cressida: O Troïlus, Troïlus!

Troïlus (keines Wortes mächtig, sinkt an ihre Brust).

Pandarus: Was für ein Schauspiel ist das! Lasst mich Euch umarmen! O Herz — wie es in dem alten Spruche heißt --

O Herz, mein armes Herz,
Was stöhnst du, ohn' zu brechen?

und er antwortet:

Weil du nicht lindern kannst den Schmerz
Durch Freundschaft oder Sprechen.

(Wie sie sich traurig anblicken, wie der Jüngling vergebens nach Worten ringt!)

(Weinend:) Nun, meine Lämmer?

Troïlus: Ich liebe dich in so geklärter Reinheit,
Dass meine Glut die sel'gen Götter kränkt,
Da heller als Gebet von kalten Lippen
Mein Eifer flammt. Drum rauben sie dich mir.

Cressida: Sind Götter neidisch?

Pandarus: Ja, ja, das ist gar zu klar!

Cressida: Und ist es wahr, muss ich von Troja fort?

Troïlus: O schrecklich wahr!

Cressida: Und auch von dir?

Troïlus: Von Troja — von mir —

Cressida: Ist's möglich?

Troïlus: Und gleich — so dass die Tücke des Geschicks
Den Abschiedsgruß selbst hindert, jeder Frist
Gröblich vorbeistürzt, unsre Lippen roh

Um ihren Bund betrügt und der Umarmung
Gewaltsam wehrt, und unsre heil'gen Schwüre
In den Geburtswehn unsres Athems würgt —

(Er ringt die Hände, fasst sich an den Kopf, convulsivische Krämpfe durchschüttern ihn im Ganzen —)

Wir beide, die mit soviel tausend Seufzern
Einander kauften, scheiden nun so arm,
Mit trüber Kürz' und Zahlung eines einzigen.
Die häm'sche Zeit packt jetzt mit Räuberhast
Den reichen Diebstahl ein, sie weiß nicht, wie —

(Dann unter heißen Thränen, mit einem Weinen wie aus bedrückter Kinderseele:)

Soviel Ade, als Stern' am Himmel sind,
Rafft sie zusammen nun in ein Ade,
Und speist uns ab mit einem magern Kuss,
Den Salz verhaltner Thränen uns vergällt —

(Und er schluchzt fürchterlich. — Da ertönt eine neue Mahnung:)

Aeneas (ohne vorzutreten): Mein Prinz, ist das Fräulein bereit?

Cressida (fährt zurück).

Troïlus: Horch, schon ruft man — so ruft der Genius
Dem „Komm" entgegen, dem den Tod er bringt. —

(Sie gehen die Stufen aufwärts)

Ein bisschen nur Geduld, sie kommt ja gleich!

Pandarus: Wo sind meine Thränen? Regen her, dass sich der Sturm lege, oder mein Herz wird mit der Wurzel herausgerissen!

Cressida (ist schon im Saale, ordnet die Haare, nimmt einen Schleier um):
So muss ich zu den Griechen?

Troïlus: Keine Hilfe!

(Es gab eine — es gibt noch jetzt eine — doch vorbei!)

Cressida: Die trübe Cressida bei luft'gen Griechen!
Wann werden wir uns seh'n?

(Er lehnt, seiner nicht mächtig, am Thürpfosten. Nun muss er die Angst aussprechen, die ihm schier das Herz abdrückt —)

Troïlus: Hör', Liebe, sei mir nur im Herzen treu,
So —

(Doch sie unterbricht ihn:)

Cressida: Ich treu — wieso? Welch schlimmer Arg-
wohn das?

(Aber er macht den Fehler gut.)

Troïlus: Nein, Liebe, hör', nimm freundlich auf das
Wort,
Nicht lang ja bleibt uns zur Erört'rung Zeit!
Nicht als misstraut' ich dir, sag' ich, sei treu,
Denn selbst dem Tod werf' ich den Handschuh hin,
Dass fleckenlos dein Herz. Nein, dies „sei treu"
Sagt' ich nur so, um einzuleiten, was
Ich dir versprechen will: Ja, sei mir treu,
Und sicher wirst du bald mich wiederseh'n!

(Und er lächelt krampfhaft bei der Wiederholung des Wortes — nun hat er es doch gesagt und sie nicht verletzt. Und sie ist so gut, vergisst gleich die arge Kränkung —)

Cressida: O Freund, du setzest dich Gefahren aus,
So groß und drohend. Doch ich bin dir treu.

Troïlus (mit erstickter Stimme): So wird Gefahr mir Freund!
— Trag' diese Schleife.

Cressida: Du diesen Handschuh. — Wann werd' ich
dich seh'n?

Troïlus: Die griech'schen Wachen werde ich bestechen,
Dich nächtlich zu besuchen. Nur — sei mir treu!

(Und da, was ist das? Sie entzieht ihm die Hand, und der von Küssen und Worten überfließende Mund ruft im Augenblick des Abschieds: —)

Cressida: O Himmel, treu schon wieder! —

(— in so heiliger Stunde Aufwallung? . . . Aber nun genug der Einzeichnungen des Erklärers! Die Entwicklung der Charaktere ist ja nun von selber offenbar.)

Troïlus: Hör', Lieb, weshalb ich's sage:
Die Griechenjünglinge sind sehr geschickt,
Verliebt und schön, reich von Natur begabt,
In Künsten und Praktiken sehr geübt.

Patroklus: Und deine Antwort, Herr?

Thersites: Leb' wohl von ganzem Herzen . . .

(. . . Er hört nicht einmal, hat für Dummheiten keine Zeit. . . Und so hat Achill gleich Hamlet seinen Schauspieler, an dessen Vorstellung er die Folge seiner Unthätigkeit abmisst; und das findet man possenhaft und fremd dem Stück?)

Achilles: Ei, in diesem Ton ist er doch nicht gestimmt?

Thersites: Nein, er ist vielmehr ganz und gar verstimmt. Was er für Musik in sich haben wird, wenn Hektor ihm den Hirnschädel eingeschlagen hat, das weiß ich nicht; gewiss aber weiß ich, keine, wenn nicht der Geiger Apoll seine Sehnen nimmt und Saiten daraus macht!

(Doch Achilles hört nicht mehr. Die Feuer der Nacht leuchten auf, Achilles fiebert. Ja, entschwunden ist Amor, und die Bestie Eifersucht peitscht die Seele. Ja, es muss sein; wie kann die Liebe standhalten? Leidenschaftlich ist die Begierde, einem Volke der Erste zu sein. . .)

Achill (plötzlich innehaltend — nur Löwen haben solche Töne): Komm, du sollst ihm sogleich ein Schreiben überbringen —

(Und er geht weiten Schrittes voraus, so dass er Thersites' letztes Wort:)

Thersites: Lass mich ein zweites seinem Pferd überbringen, das ist ein weit vernünftigeres Geschöpf!

(nicht mehr hört. Dann lässt er Thersit und Patroklus eintreten; und euch bangt um einen dröhnenden Actschluss? Wenn die Schlange befriedigt um Laokoons Glieder sich windet, wenn die Hölle jauchzt, weil es gelungen, Eifersucht in ein Herz zu werfen, wenn der Geier Witz das Abbild des Ajaxgethiers herbeischleppt, damit Achill es sehe und in Schmerzen sich winde: dann scheint euch das alles lächerlich und fremd der Gelegenheit? Aber du, unsterblicher Dichter! siehst die Flammen und Qualen dieses Herzens. Und verbirg es, wohlthätige Nacht, dass ganz wie bei Homer Achilles Augen plötzlich Thränen entstürzen, und dass er schluchzend, in abgerissenen Lauten, die Klage vor sich hinflüstert:)

Achill: Mein Geist ist trüb wie ein gestörter Quell —
Ich selber weiß nicht, was sein Grund verbirgt.

(Der Vorhang fällt, der dritte Act ist zu Ende — und wie ist es nun mit dem Worte, dass es in Cupidos Festspielen keine Ungeheuer gibt? Und nicht bloß wegen des breiten Schlachtschwertes steht Achilles in diesem Gedichte, sondern er ist unzerreißbar mit der Handlung verbunden und angefüllt mit der Seele des Problems.)

Und man sieht nun den mächtigen Dreiklang: Paris schwelgt, Troïlus stürzt sich in die Liebe, und den Achill reißt man von seiner Liebe los. Und schon beginnt Erkenntnis und Strafe: Verlust des kaum errungenen Glücks und Zusammenbruch einer inneren Welt. Denn sieh, Troïlus, der Retter, findet bei Paris kaum Mitleid, geschweige denn Hilfe, und Troja, das einen Diebstahl vertheidigt, liefert sein eigen Kind ohne Bedenken aus! Und noch mehr; auch du, Schönheit, stehst bereits zu Gerichte, der Dichter fasst dich in deinem Glück wie in deinen Thränen; ist deine Liebe dauerhaft oder nur Ausnützung der Gelegenheit? Hast du die Dialektiken und Ausdrucksweisen der Ziererei, oder ist dein Schmerz echt und einfach? Du kannst es nicht verbergen, das Weltenauge sieht bis auf den Grund. Es sah deine Schlüpfrigkeit, dann wie sich die Begierde zu maskieren wusste; und nun der Gürtel fiel, wird deine Seele selbst sich entschleiern — und im Momente der Trennung, wenn Troïlus vernichtet ist, wie wird's um dich steh'n?

Vierter Act.

Erste Scene.

Morgengrauen. In der Tiefe der Straße erscheinen Paris und Diomedes. Rechts hinter hohen Hecken mit geschlossenem Gartenthor die Hauptfront, dem Zuschauer zugewendet die Seitenfront des Hauses des Pandarus; zum Eingang der letzteren führt eine Treppe empor. Durch die auf schmalen Säulen ruhenden Bögen fällt der Blick in eine Halle, die zugleich Wohngemach ist. Im Hintergrund dieser Halle eine Thür; in dem Gemach, zu der sie führt, herrscht heute Brautfreude, und die beiden drinnen ahnen nicht, dass das Unglück vor der Thüre steht. Und mit unbeschreiblicher Kürze weiß Shakespeare zu charakterisieren; Paris kündet das Ende der seligen Träume an.

Paris: Hier also, Diomedes, wirst du, ach,
Ein schlimmer Gast bald sein; denn manche Thrän'
Fällt um den Rathschluss heut in diesem Haus.

Diomedes: Das Fräulein soll sehr lebhaft sein,
hör' ich?

Paris: Ja, ihre Augen, Wangen, Lippen reden,
Es schaut ihr lust'ger Sinn aus jedem Glied —
Doch heute, fürcht' ich, ist nicht Schäkernszeit —

(Aeneas mit Fackelträger erscheint.)

Sieh da, Aeneas!

Durch dies dein Wort. Drum wisse, stolzer Herr,
Sie steht so hoch erhaben über deinem Lob,
Dass du nicht würdig bist, ihr Knecht zu sein!

(Große Aufregung. Cressida hält ihn zurück. Dem artigen Fremden so zu begegnen! .... Doch Troïlus läßt sich nicht beschwichtigen und fährt zornbebend fort.)

Ich sage, halt' sie gut, weil ich's befehle!
Beim Pluto, schwör' ich, unterläßt du es,
Brech' ich den Hals dir, nähm' Achilles dich,
Der Große, selbst in Schutz!

(Und da sieht man's: es spricht der Knabe, den der Fremde die Jugend fühlen ließ Cressida ringt die Hände. Doch einen Schritt zurücktretend und den gewaltigen Kopf vorneigend, spricht)

Diomed: Nicht zu hitzig, Herr!
Kraft Rangs und meiner Sendung darf ich sprechen,
Ganz wie ich will!

(Und er greift ans Schwert; man beschwört ihn, ruhig zu bleiben. Er fährt, den Gegner mit seinen Augen durchbohrend, zähneknirschend fort:)

Sind fort wir, werde ich
So handeln, wie ich will! Und dass Ihr's wisst,
Nichts thu' ich auf Befehl! — Mein Fräulein, Ihr
Sollt unsre Dienste finden nach Gebür;
Doch wenn man zu befehlen wagt, sag' ich,
Wie Muth und Ehre es gebieten: Nein!

(Ja, das ist ein Mann, ein eherner, ein ganzer; wie man vor ihm erschauert..... nicht wie beim Anblick des schwärmerisch verzückten und demüthigen Troïlus .... Und Paris und Aeneas beschwichtigen endlich den ungeberdigen Knaben —)

Troïlus (verzerrten Gesichtes): So kommt zum Thor. —
Und du wirst dies dein Prahlen
Gar oft mit Angst bezahlen um dein Haupt.

(Diomedes lacht, Cressida zieht den Schleier vor, voller Missvergnügen — wie kann man wegen einer Dummheit gegenüber einem so artigen Manne so aufbrausend sein!)

Gib, Cressida, die Hand!

(Sie muss es thun, Troïlus besteht darauf, dem Griechen zum Trotz, der ihm Missachtung erwiesen — und so verlassen sie die Stätte, wo sie

glücklich gewesen: er zerrissenen Herzens, sie mit dem Gefühle, dass es eine die Jugend bezwingende Männlichkeit gibt.... Dies ist das Ende dieser in der Literatur vielleicht einzig dastehenden Scene; und wundert ihr euch noch immer, wie Cressida später so rasch sinkt? O gewaltiges Denkmal aus der Zeit der Erneuerung der Künste! Dort bei den Griechen ist Thersites das Abbild des alten Satyrs, hier in Troja Pandarus die Verkörperung eines Faun; und Cressida, das ist Phryne, ihre Liebe die wandelbare Begierde, aus deren verpestetem Bauche sich Ungeheures ergießt. — Doch halt, noch ist Paris da, der Schlund, der jedes Glück in Troja aufzehrt; er muss ja noch sein Mitgefühl zeigen —)

(Trompetenstoß.)

Paris: Horch, Hektors Ruf!

Aeneas (seufzend): Wie uns der Morgen schwand. —
Der Prinz muss mich für träg und lässig halten;
Ich schwur, vor ihm noch drauß im Feld zu sein.

Paris: 's war Troïlus' Schuld! (Was für Scenen der machte, als ob's um Helena gienge!) Kommt, kommt ins Feld hinaus!

Aeneas (bitter): Ja frisch und munter wie ein Bräutigam!
Nun vorwärts, Hektor auf dem Fuß gefolgt,
Denn unsrer Heimat Ruhm und Ehre ruht
Heut nur auf Hektors Rittersinn und Muth. (Ab. Der Vorhang fällt.)

Vierte Scene.

Und nun zum Kampf hin. Griechisches Lager; weit rückwärts der Kampfplatz; dort geht Ajax gerüstet herum, der schon weiß Gott wann auf dem Platze eintraf, und sich nun im Angesichte des versammelten Volkes im Gefühle seiner Wichtigkeit sonnt.

Thersites: O wir haben Helden, und Ajax ist einer der größten, und es wird ihm auch ganz gut gehen. Nur wird er verrückt werden, der Stier, diese artige Verwandlung Jupiters. (Lachen und Murren.) Was, nicht? Also zu welcher Gestalt, als die er schon hat, könnte ihn Witz, mit Bosheit gespickt, und Bosheit, mit Witz vervollständigt, umgestalten? Zu einem Esel? Das wäre nichts, denn er ist beides, Esel und Schaf; zu einem Schaf? Auch nicht, denn er ist beides, Schaf und Esel. Wär' ich ein Kater, eine Fischotter, eine Eidechse, ein Mäusefalk, es sollte mich nicht kümmern; doch

Ajax zu sein — ich möchte mich gegen das Schicksal verschwören!

Eine Stimme: Und auch dagegen, geprügelt zu sein.

(Gelächter.)

Thersites: Fragt mich nicht, was ich möchte und nicht möchte, denn es kümmerte mich nicht, ein Maulesel oder ein Häring ohne Roggen zu sein, wenn ich nur nicht Ajax bin. (Agamemnon und Menelaus erscheinen): Heida, Geister und Feuer! Da kommt ja Einer, der Wachteln liebt — ein hinlänglich ehrlicher Bursche — hat nicht soviel Gehirn als Ohrenschmalz. Und mit ihm sein Bruder, der Stier, diese Hauptstatue und schiefe Denksäule der Hahnreie, dieser brauchbare Stiefelknecht, der an einer Kette an seines Bruders Beine hängt . . .

(Ajax kommt vom Kampfplatz heran, Agamemnon eilt ihm entgegen.)

Volk: Hoch, Ajax, hoch!

Thersites: Hoch schreit ihr? Hoch Mistgrube! Hoch Gossstein!

Agamemnon (mit ausgestreckten Armen): Noch vor der Zeit!
Wie immer kampfbereit,
Und frisch und munter! Gruß dir, theurer Held!

Volk: Hoch, hoch, hoch! —

(— Und die Fürsten warten — wenden sich wieder dem Kampfplatz zu. Da erscheint Achill, die Eifersucht treibt ihn doch aus dem Hause; und nun wird Ruhe geboten:)

Agamemnon: Nun mag laut der Drommete Ruf erschallen,
Furchtbarer Ajax, dass der Ton den Feind,
Den großen Hektor mahnt, du wartest sein!

Ajax (dem Manne Geld zuwerfend): Trompeter, hier für dich!
Und spreng' die Lungen,
Zerreiße mir dein ehern Instrument!
Blas, Schurke, bis die Backe aufschwillt, wie
Ein Kürbis; frisch die Brust gedehnt, dein Aug'
In Blut getaucht! Dem Hektor gilt dein Ruf!

(Trompetenstöße. Man wartet.)

Wie? Keine Antwort noch?

(Er spricht es mit gerunzelter Stirne, innerlich triumphierend — ha, Hektor überlegt sich's!)

Achill (lachend): Nun, nun, 's ist früh!

(Und da ertönt aus der Ferne wirklich schon der Trompetenstoß —)

Alle: Trojas Trompete!

Agamemnon: Seht, dort kommt die Schaar!

(Hektor, Aeneas, Troïlus und andere erscheinen.)

Aeneas: Dem Griechenrathe Heil! — Sagt, welcher Lohn
Harrt dessen, der den Sieg hat? Wollt ihr, dass
Die Kämpfer sich auf Tod und Leben schlagen?
Soll man sie etwa früher trennen, nach
Vereinbarung?

Agamemnon: Und was von beiden ist denn Hektors Wunsch?

Aeneas: Ihn kümmert's nicht, es ist ihm alles recht.

Achill: Das sieht ganz Hektor gleich; sehr schmeichelhaft
Auch ist es für den Gegner.

(Man sieht, die Eifersucht frisst.)

Agamemnon: Hier ist Held Diomed. Wie ihr mit Aeneas
Die Ordnung des Gefechts bestimmt, so sei's!
Auf Tod und Leben oder nur ein Gang.

(Diomed und Aeneas verbeugen sich, verhandeln im Hintergrunde und stecken den Kampfplatz ab, indes die beiden Kämpfer in gemessener Entfernung voneinander steh'n. In der Pause geht aber Nestor, von dem Rechte des Alters Gebrauch machend, auf die Seite der Troër hinüber, und begrüßt den troïschen Helden.)

Nestor: Oft sah' ich, tapferer Trojaner, dich
Wie als Geschicksvollstrecker blut'gen Weg
Du brachst durch unsre Jugend, heiß, wie Perseus,
Dein Phrygerross anspornend, Lösegeld
Und Gnadenruf verschmähend — und wie dann
Dein mächtig Schwert du in den Lüften schwangst,
Und nicht es senktest auf den Sinkenden. —
Dann sagt' ich oft zu denen, wo ich stand:

Seht, das ist Zeus, der Lebenspendende!
Auch sah ich ruhen dich und Athem schöpfen,
Wenn dich ein ganzer Griechenkreis umschloss,
Wie beim olymp'schen Kampf. Dies sah ich oft —
Doch dies dein Antlitz, stets in Stahl gehüllt,
Sah ich noch nie. Lass dich umarmen, Held!

Hektor: Lass dich umarmen, gute, alte Chronik,
Die mit der Zeit gieng Hand in Hand so lang;
Ehrwürdigster, mich freut's, dich zu umarmen!

Ulyss (ebenfalls vorüberkommend): Mich wundert's jetzt, dass jene Stadt noch steht,
Da wir hier ihre Stütz' und Pfeiler haben!

Hektor (ihm beide Hände reichend): Ich kenn' dein Angesicht, Ulysses, wohl!
(Ernst.) Ach, Herr, manch Grieche und Trojaner fiel,
Seit ich dich selbst und Diomed zuerst
In Ilion sah als griechischen Gesandten.

Ulysses: Ich sagt' dir damals den Erfolg vorher.
Bis jetzt hat sich mein Wort nur halb erfüllt,
Denn jene Mauern, stolz die Stadt umschließend,
Die Thürme, deren Häupter Wolken küssen,
Werden die Füße küssen.

Hektor: Glaub' es nicht!
Dort steh'n sie noch, und ganz bescheiden glaub' ich,
Der Fall von jedem troïschen Stein wird kosten
'nen Tropfen Griechenblut! ....
Das Ende krönt alles,
Und Zeit, die allgemeine Richterin,
Bringt einst das Ende!

Ulyss (herzlich): Sei's ihr überlassen!
Gütigster Hektor, herzlich grüß' ich dich!

Agamemnon: Verehrter Held, ich grüße dich als Einer,
Der los wär' lieber einen solchen Feind — (Lachend:)
Doch das heißt Gruß nicht; nein, versteh' mich besser:

Was war und was noch kommt, es sei bedeckt
Mit Hüll' und Trümmern der Vergessenheit
In diesem Augenblick!

Hektor: Dank sei dir, größter Herrscher Agamemnon!
(Den Achill gewahrend, wie elektrisiert:)
Ist dies Achill?

Achilles: Ich bin Achilles.

Hektor: Steh' still, ich bitte dich, lass anseh'n dich!

Achilles: Sieh dich recht satt!

Hektor (sich verletzt kurz umwendend): Es ist bereits gescheh'n.

Achilles: Du bist zu eilig! Ich durchmustre dir
Noch einmal Glied für Glied, als wär's zum Kauf.

Hektor (ironisch): So wie ein Jagdbuch blätterst du mich durch?
Doch es ist mehr in mir, als du verstehst!
(Unwillig, trotzig-düster:) Was drückt mich so dein Auge nieder, Mann?

Achilles: Ihr Götter, sagt, an welchem Theil des Körpers
Soll ich ihn treffen — hier, dort oder dort?
Dass ich den Ort der Wunde nennen kann
Und scharf das Thor bezeichnen, wo hinaus
Die Seel' des großen Hektor soll entflieh'n —
Antworte, Himmel!

Hektor (empört): Schmach wär' es für die Götter, stolzer Mann,
Antwort zu geben solcher (Pause) Frage! Sprich,
Glaubst du, man fängt mein Leben so im Spiel,
Dass sich vorher der Platz aussuchen ließe,
Wo man mich treffen will?

Achilles: Ja, sag' ich dir!

Hektor (aufwallend): Und wärst du ein Orakel, das so spräche,
Nicht glaubt' ich dir! Sei auf der Hut fortan!
Ich tödte dich nicht hier, nicht dort, nicht da —

Nein, bei dem Hammer, der Mars Helm geschmiedet,
Ganz tödt' ich dich, ja, über und über, ganz!

Aeneas und **Diomedes** (zurückkehrend): Nun vor zum Kampf, ihr Herr'n!

Hektor: Wohlan! — und Ihr verzeiht die Prahlerei;
Sein Hochmuth riss mich zu der Thorheit hin;
Doch meine That soll gleichen diesen Worten,
Sonst will ich nicht —

Agamemnon: Erregt Euch nicht, mein Prinz!

Aeneas: Auf, auf, ihr Herr'n, zum Kampf!

(Nun Ajax und Hektor ab in die Schranken. Geschrei, das Volk bildet einen Wall, hinter dem man die Fechtenden nicht sieht. Achill, Patroklus und Thersites blieben im Vordergrunde.)

Achilles (lacht.)

Thersites: Und du willst nicht zuseh'n? Den Staatshahn kümmert der Hahnenkampf nicht, auch wenn da einer ist, der auch einen großen Kamm hat? Nun klopfen und schlagen sie aufeinander los — ich für mein Theil will mich durchdrängen und zuseh'n. — Und du wirklich nicht? Eh, die Politik jener beiden Verschmitzten, na, du weißt schon, des verfaulten, alten, von Mäusen angefressenen Käses Nestor und des erbärmlichen Fuchses Ulysses hat dich doch hierher gelockt. Ja, ja, mit ihrer Politik hetzten sie diesen Stier Ajax auf, und das hat dich aufgehetzt, und wenn das große Thier dort siegt —

Achilles (erregt): Fort, Rabe!

Thersites: Hahaha! (Lärm auf dem Kampfplatz.) Hoho! Lauf', Thersites! Was ist denn los? (Er eilt hin. Stimmen klingen herüber.)

Nestor: Wahre dich, Ajax, wahre dich!

Troïlus: Hektor, du schläfst! Erwache!

Agamemnon: Herrlich, Ajax! Das heißt Hiebe ausgetheilt!

(Trompetenstöße.)

Diomedes und **Aeneas**: Genug, genug, ihr Herr'n!

Ajax: Nichts da! Kaum bin ich warm! Wir wollen weiter fechten!

Diomedes und Aeneas (sich mit ihren Stäben zwischen die Kämpfer werfend): Nichts da! Halt! Ihr dürft nicht mehr!

Diomedes: Wie Hektor will!

Hektor: Wohl denn, ich will nicht mehr!

Ajax (wild): Ich kam zu tödten dich und wegzutragen
Zuwachs zu meinem Ruhm durch deinen Tod!

Hektor: Nun gut denn, dir den Ruhm — ich will nicht weiter!

(Er kehrt rasch auf die Bühne zurück, geradeaus Achilles entgegen.)

Ich bitt' dich, lass im Feld dich wiederseh'n;
Der Krieg ist Spielerei, seit du die Sache
Der Griechen aufgabst!

Achilles (mit furchtbarer Stimme): Du ersuchst mich, Hektor?
Treff' ich im Feld dich, bin ich grimm wie Tod!

Hektor: Gib die Hand mir drauf!

(Pause.)

Ajax: Ach geh', Achilles, stell' dein Drohen ein!
Kannst's täglich ja genug mit Hektor treiben,
Wenn Lust du hast; das ganze Volk, fürcht' ich,
Bewegt dich nicht, mit ihm zu kämpfen!

Agamemnon (rasch zu Ajax): Still, stell' dein Reden ein!
(Zu Hektor:) Wenn ich Gewähr für meine Bitten fände,
Dann wünschte ich, der tapfre Hektor träte
In unsre Zelte, heute uns zu ehren
Als werter Gast bei einem Kriegermahl.

Hektor: Aeneas, ruf' mir Bruder Troïlus,
Und melde diesen freundlichen Besuch
Den Troern, die auf meine Rückkehr warten.
Bei diesen werten Kriegern bleiben wir
Zum Mahle heut.

(Der Vorhang fällt.)

Fünfter Act.

Griechisches Lager. — In der Mitte, in der Tiefe der Bühne, das Zelt des Rhisus. — Vorne ein Baum; eine Bank darunter. — Gegen Sonnenuntergang; in der Ferne Rufe: Hoch Hektor!

Erste Scene.

Cressida und Diomedes, beide unter dem Baum.

Diomedes: Also, mein Schützling?

Cressida (lachend): Nein, nein, Wächter, so vertraut sind wir noch nicht!

Diomedes: Und was sagtest du jüngst? Daran willst du nicht mehr denken?

Cressida: Denken? — Ja.

Diomedes: So thu's und lass dein Herz gleich sein mit deinem Wort.

Cressida: Ach du Honigsüßer! Wie er zur Thorheit zu locken versteht, als ob man jedem gleich schön singen könnte!

Diomedes: Nun, so —

Cressida: Ach, ich will dir etwas sagen — Gewiss, ich kann nicht! Was willst du denn von mir? Ach ja, ich weiß, wie ihr uns mit Demuth ködert und mit Vergessen belohnet!

Nein, nein, dies ist's, worin die Frauen fehlen:
Der Augen Irrthum lenkt auch ihre Seelen.
Was Irrthum führt, geht irr'; und darum ist,
Ein Herz, vom Aug' beherrscht, der Tück' und List
Ganz preisgegeben — (Man hört Schritte.)
Himmel, man kommt! O Gott, wenn man dich säh', du Böser! (Sie flüchtet ins Zelt; Diomedes ihr nach.)

Zweite Scene.

Achilles und Patroklus erscheinen, später Thersites.

Achilles (horchend): Mit griech'schem Wein erhitzen sie sein Blut,
Und morgen kühlt mein Schwert es wieder ab.

Patroklus: Da kommt Thersites!

Thersites (aus der Ferne rufend): He holla! Holla he!

Achilles: Was gibt's, du neidisch Aas, du krust'ge Beute der Natur?

Thersites (für sich): Ei, du Gemälde von dem, was du scheinst, du Abgott thörichter Anbeter! (Laut:) Hier ist ein Briefchen für dich.

Achilles: Von wem, du Brocken?

Thersites (wie oben): Aus Troja, du volle Narrenschüssel, aus Troja! (Achilles tritt beiseite und liest.)

Patroklus: Wer blieb im Zelte, während du fort bist?

Thersites: Kein Unverstand, denn du bliebst heraußen.

Patroklus: Äußerst witzig, du Widerwärtigkeit! Wozu sind diese ewigen Beschimpfungen nothwendig?

Thersites: Bitte, nur still, mein Junge! Seh einer den Herrn Angst an! Was, Dame-schlag'-dich-nicht, soll ich mit dir anders umgeh'n?

Patroklus: Sagst du mir das, Schurke, sagst du mir das?

Thersites: Ja, dir das, Bleichgesicht, dir das! Und darnach alle faulen Seuchen des Südwinds, Bauchgrimmen, Flüsse, Stein- und Rückenschmerzen, Schläfrigkeit, kalte Schlagflüsse, Triefaugen, Leberverschleimung, keuchende Lungen, Eiterbeulen, Hüftschmerzen, Kalkgruben in der flachen Hand und Glieder- und Gichtschmerzen sammt dem runzligen Lehngut der Krätze sollen treffen und zweifach treffen solche unmenschliche Lumperei!

Patroklus: Was, du verdammte Geiferbüchse, was willst du mit diesen Verwünschungen?

Thersites: Verwünsch' ich dich?

Patroklus: Nun, nicht etwa, du morsches Stückfass, du elender Hundelump, nicht etwa?

Thersites: So? Und was bist du denn so obenhinaus, du eitle, luft'ge Flocke von abgehaspelter Seide, du grünseidnes Wetterdach für ein böses Auge, du Trobdel an eines Verschwenders Geldbeutel, du? Ach, wie doch die arme Welt

mit solchen Wasserfliegen verpestet ist, mit solchen Diminutivchen der Natur!

Patroklus: Fort, Galle!

Thersites: Fort, Finkenei!

Achilles (wieder zu ihnen tretend, zieht den Patroklus beiseite, in großer Erregung): Theurer Patroklus! Mir ist ganz vereitelt
Mein großer Vorsatz zu dem Kampf auf morgen!

Patroklus (erschrickt).

Achilles: Hier ist ein Brief, sieh, von Polyxena
Und ihrer Mutter, heißer Klagen voll;
Vorwürfe machen sie, beschwören mich,
Den Eid zu halten.

Patroklus: Achill!

Achilles (verzweiflungsvoll): Nein! Ich brech' ihn nicht!

Patroklus: Und Ruhm und Ehre sind dir nichts? Wohlan!
Lass mich hinaus, und kostet es das Leben!
Nicht soll man künftig mich mit Schmach besudeln —

Achilles: Gut, geh'! Fall', Hellas, sink' hin, Ruhm und Ehre!
Hier ist der Schwur, der mich vor allem hält!

Patroklus (bricht in grelles Lachen aus. Beide ab).

Dritte Scene.

Thersites allein.

Thersites: Das sind Helden. Die Helden haben Brief bekommen. Mit ihrem vielen Blut und ihrem wenigen Gehirn werden sie viel ausrichten. Nichts als Schlemmerei; lauter liederliche Bursche! (Es ist Nacht geworden; in Rhisus' Zelt wird Licht gemacht.) Halt, da ist auch etwas! (Zum Zelt hinschleichend und hineinspähend:) Aha, Diomed! — Dieser Diomedes da ist doch ein falscher, garstiger Bube, ein ganz ungerechter Schuft. Ich will ihm nicht mehr trauen, wenn er von der Seite schielt, als einer Schlange, wenn sie zischt. Wenn er Wort hält, dann sehen es gewiss Propheten voraus; er ist ein Wunderzeichen, das irgendwo eine drohende Veränderung

anzeigt. Die Sonne borgt vom Mond, wenn Diomedes Wort hält. — (Wendet sich zum Geh'n.) Nein, ich verzichte lieber darauf, Hektor zu seh'n, als dass ich dem Diomed nicht aufpasste. Immer steckt er um das trojanische Mädel da herum — will mal aufpassen! (Man hört Schritte; er versteckt sich in der Nähe des Zeltes.)

Vierte Scene.

Ulysses und Nestor erscheinen.

Ulysses: Ich seh' ihn nicht; wie oft Aeneas rief:
Prinz Troïlus! Troïlus! — niemand findet ihn.
Er streicht, besorg' ich, hier im Lager um,
Und kundschaftet, indes im Zelt man zecht.

Nestor: Schon möglich.

Ulysses: Und sein Volk, sagst du, erhofft
So viel von ihm?

Nestor: Sie preisen ihn als Helden
Trotz seiner Jugend schon, und nennen ihn
Noch zart, doch ohne Gleichen; fest von Wort,
In Thaten redend und kein Zungenheld.
Nicht leicht gereizt, doch dann auch schwer beschwichtigt;
Offen und frei von Herzen und von Hand,
Da, was er hat, er gibt, spricht, was er denkt.
Doch lenkt beim Geben Urtheil sein Geschenk,
Und rein ist stets sein Wort wie sein Gedanke;
Männlich wie Hektor, doch gefährlicher.
Denn Hektor, selbst in Zornesglut, wird leicht
Gerührt durch Mitleid — Er, im Schlachtensturm,
Ist rachedürstiger als Eifersucht.
Ein zweites Hoffen, gleich stark wie auf Hektor,
Baut man auf ihn — so sagt mir Hektor selbst —

Ulysses: Mit einem Wort, die Zukunft birgt Gefahr!
Sieh da, er kommt. Ich bitte, kehr' zurück
Zum Fest; durch Zufall, soll es scheinen, treff'
Ich ihn.

Nestor: Sehr wohl. Leb' wohl, mein Freund. (Ab.)

Fünfte Scene.

Ulysses; in seinem Versteck Thersites; Troïlus im Gespräch mit einem griechischen Soldaten.

Ulysses: Sieh da, mein Prinz, du weilst nicht bei dem Fest?

Troïlus: Mein Held Ulyss, ich gehe graden Weg —
Ich fragte nur nach Rhisus' Lagerzelt.

Ulysses: Hier ist's; dort weilt heut, scheint mir, Diomed,

(Der Soldat auf einen Wink ab)

Der nicht gen Himmel, noch zur Erde sieht
Und einzig die verliebten Blicke kehrt
Zur schönen Cressida.

Troïlus (bestürzt): Wie? Ist es möglich?

Ulysses: Hm; Euch wundert das?
Sagt mir im Ernste, welches Rufs genoss
In Troja Cressida?

Troïlus: Wie fragt Ihr, Herr? Ist Diomedes drin?

Ulysses: Pfui über sie; es schaut ihr üpp'ger Sinn
Aus jeglichem Gelenk und Körperglied.
O diese Nymphen, die so zungenglatt,
Die schon im voraus den Willkommen bieten
Und weit die Tafeln ihres Herzen öffnen
Für jeden gier'gen Leser — merke sie
Als schlechte Beute der Gelegenheit
Und Töchter niedrer Lust. Kommt, lieber Herr!

(Rhisus kommt, und tritt, ohne sie zu sehen, ins Haus.)

Troïlus: Um Gotteswillen, Herr, sprecht Ihr von ihr?

Ulysses: Still, Jüngling, still!

Troïlus: Ist's möglich? Wird die Lieb' so rasch verletzt?

(Diomed tritt aus dem Zelt.)

Ulysses: Hieher, dass uns die Fackel nicht verräth!

(Sie verbergen sich hinter einem Zelt.)

Sechste Scene.

Diomedes; ihm auf dem Fuße folgt Cressida.

Diomedes (nach vorausgegangenem Flüstern): Pah, pah, einem andern sag's. Was versprachst du mir, dass du mir geben wirst?

Cressida: Ich bitte, halt' mich nicht bei meinem Schwur.
Fordr' alles, nur nicht das, mein süßer Grieche!

Diomedes: Gute Nacht!

Troïlus: Ha, so vertraut!

Cressida: Diomedes —

Diomedes: Nein, nein, gute Nacht; ich mag nicht dein Narr mehr sein.

Cressida: Hör' doch! Nur ein Wort ins Ohr! (Sie flüstern.)

Troïlus: O Pest und Wahnsinn!

Thersites: Brand und Verderben über dich, Schurkerei!

Ulysses: Du bist gereizt, Prinz, lass uns geh'n, bitt' ich;
Dein Unmuth möchte sich entladen sonst
In Zornesthat — gefährlich ist der Ort,
Die Zeit ist mordbequem; ich bitte, kommt!

Troïlus: Sieh, bitt' ich!

Ulysses: Nein, mein theurer Prinz, kommt fort!
Die Sinne schwindeln Euch, kommt, werter Prinz.

Troïlus: Ich bitt' Euch, bleibt.

Ulyss: Euch fehlt die Fassung, kommt!

Troïlus: Ich fleh' Euch, bleibt. Bei Höll' und Höllenqualen,
Ich will kein Wort mehr sprechen.

Diomedes: Nun, gut' Nacht.

Cressida: Nein, doch Ihr geht in Ärger.

Troïlus: Schmerzt dich das?
Verwelkte Treu!

Ulysses: Nun, mein Prinz?

Troïlus: Beim Zeus,
Ich will geduldig sein.

Cressida: Ha, Vormund, Grieche!

Diomedes: Pah, pah, ade! Ihr treibt Euer Spiel mit mir.

Cressida: Wahrhaftig, nein! Kommt nur noch einmal her!

Ulysses: Ihr bebt, mein Prinz! Was ist das? Wollt Ihr geh'n?
Ihr brecht sonst los.

Troïlus: Sie streicht die Wange ihm.

Ulysses: Kommt!

Troïlus: Nein, bleibt! Beim Zeus, mir soll kein Wort entfahren.
Zwischen den Kränkungen und meinem Willen
Steht auf der Wacht Geduld. Bleibt noch ein Weilchen.

Thersites: Wie der Teufel Lüsternheit mit dem fetten Wanst und dem Kartoffelfinger diese beiden zusammenkitzelt! Siede, Wollust, siede!

Diomedes: Doch willst du noch?

Cressida: Gewiss, ich will, sonst trau' mir nimmermehr!

Diomedes: Gib mir ein Pfand der Sicherheit hiefür.

Cressida: Ich will eins holen. (Ab.)

Ulysses: Ihr schwurt Geduld!

Troïlus: Seid unbesorgt, mein Fürst,
Ich will nicht ich sein, will nicht merken, was
Ich fühle, will Geduld sein, ganz und gar.

(Cressida tritt wieder auf.)

Thersites: Jetzt kommt das Pfand, jetzt, jetzt, jetzt!

Cressida: Hier nimm die Schleife, Diomed.

Troïlus: O Schönheit, wo ist deine Treu!

Ulysses: Mein Prinz!

Troïlus: Ich will geduldig sein, zumindest äußerlich!

Cressida: Du siehst die Schleife an? Beschau sie wohl.
Er liebte mich — ich Falsche! — Gib sie mir zurück!

Diomedes: Wem war sie?

Cressida: Einerlei! Sie ist wieder mein!
Ich will Euch nun nicht treffen morgen Nacht;

Ich bitt' Euch, Diomedes, fernerhin
Besucht mich nicht.

Thersites: Jetzt schärft sie. Gut gesagt, Wetzstein!

Diomedes (mit ihr ringend). Ich muss sie wieder haben!

Cressida: Was denn?

Diomedes: Je nun, das!

Cressida: O gute Götter! — Art'ges, art'ges Pfand!
Dein Herr liegt jetzt zu Bett und denkt an dich
Und mich; und seufzt, nimmt meinen Handschuh, drückt
So liebe Küsse der Erinnerung drauf,
Wie ich auf dich. — Nein, nimm sie mir nicht fort!
Wer sie mir nimmt, der nimmt mein Herz.

Diomedes: Dein Herz besaß ich schon; ihm folgt das Pfand.

Troïlus: Ich schwor Geduld.

Cressida: Ihr sollt's nicht haben, Diomed, Ihr sollt nicht,
Ich geb' Euch etwas andres.

Diomedes: Dies will ich.
Wem war's?

Cressida: Geht dich nichts an.

Diomedes: Komm, sag' an, wem's war?

Cressida: Einem, der mich mehr
Geliebt, als Ihr es jemals werdet. Doch —
Da Ihr es habt, behaltet's.

Diomedes: Wem gehört' es?

Cressida: Bei den Gefährtinnen Dianens dort,
Und bei ihr selbst, nicht sag' ich, wem's gehörte.

Diomedes: So steck' ich morgen es an meinen Helm
Zu dessen Qual, der's nicht zu fordern wagt.

Troïlus: Wärst du der Teufel selbst und trügst du es
An deinem Horn, gefordert würd' es doch!

Cressida: 's ist nun gescheh'n! Vorbei! Und doch — noch nicht;
Ich halte nicht mein Wort.

Diomedes: Gut denn, fahr' wohl,
Du sollst den Diomed nie wieder äffen!
Cressida: Ihr sollt nicht geh'n. Wenn man ein Wort
nur sagt,
Fahrt Ihr gleich auf.
Diomedes: Ich mag nicht solche Possen!
Thersites: Ich auch nicht, beim Himmel, du Schuft,
ich auch nicht!
Diomedes: Wie? Soll ich kommen? Wann?
Cressida: Ja, kommt — o Zeus! —
Kommt! — mich wird es quälen. (In der Ferne werden Stimmen laut.)
Mein Gott, wenn man mich sieht — des Nachts allein
Mit dir — was wird man denken!
Diomedes: Hahaha!
Cressida: Leb' wohl, auf Wiederseh'n!
Diomedes: Leb' wohl! Vergiss nur nicht!
(Cressida ab ins Zelt; Diomedes schlägt sich zur Seite in eine der Zeltgassen.)
Ulyss: 's ist aus, mein Prinz.
Troïlus: Ja, aus! aus! aus!

Siebente Scene.

Die Obigen, ausgenommen Diomedes und Cressida. — Agamemnon, Hektor, Ajax, Nestor, Menelaus, Aeneas kommen mit Fackelbegleitung, die meisten angeheitert, vom Mahle.

Agamemnon: Wir gehen unrecht hier.
Ajax: Nein, es ist dort — dort, wo das Licht wir
seh'n — dort ist mein Zelt.
Hektor: Ich mach' Euch Müh'.
Ajax: Nein, gar nicht; herzlich freu' ich mich,
Zu Gaste Euch bei mir zu seh'n. Beim Zeus!
Du hast gekränkt mich, werter Held, allein
Es thut nichts — wahrlich, du hast Arme! Ja!
Hektor: Doch wo bleibt Troïlus nur?
Aeneas: Ich schau' mir schon
Seit einer Stund' die Augen nach ihm aus,

Und schreie: Troïlus, Unglücksjunge, wo,
Wo bist du?
Ajax: Ach, der Prinz ist hier vielleicht,
Auf Abenteuer aus, auf lustige —
Nichts kann gescheh'n ihm! (Alle lachen.)
Agamemnon: Nun, tapfrer Held, wünsch' ich dir gute Nacht,
Und überlasse Ajax dich.
Hektor: Dank! Gute Nacht, und für die Gastfreundschaft
Nehmt nochmals Dank!
Alle: Nein, dir Dank! Gute Nacht!

(Alle ab.)

Achte Scene.

Ulyss und Troïlus treten aus ihrem Versteck hervor; Thersites noch immer verborgen.

Ulysses: Nun, was stehst du noch?
Troïlus: Um mir im Geiste still zu wiederholen
Ein jedes Wort, das hier gesprochen ward.
Doch sag' ich, was die beiden hier gesagt,
Lüg' ich dann nicht, indem ich Wahrheit sage?
Denn jetzt noch ist ein Glaub' in meiner Brust,
Ein Hoffen, so beharrlich und so stark,
Das Aug' und Ohr, die Zeugen, Lügen straft,
Als wäre dieser Sinne Thätigkeit
Zur Täuschung und Verleumdung nur geschaffen.
War's Cressida?
Ulysses: Ich kann nicht zaubern, Kind.
Troïlus: Sie war's nicht!
Ulyss: Ach, sie war es ganz gewiss!
Troïlus: Wie? mein Verneinen klingt doch nicht nach Wahnsinn?
Ulyss: Noch meines, Prinz; sie war soeben hier.
Troïlus: Dann glaub's nicht, glaub's nicht, zu der Frauen Ehre!

Bedenk', wir hatten Mütter! gib nicht Anlaſs
Den gift'gen Tadlern, ohne Grund bereit
Zur Schmähſucht, daſs ſie meſſen das Geſchlecht
Nach Creſſida; denk' lieber, ſie war's nicht!

Ulyſs: Was that ſie, unſre Mutter zu entehren?

Troïlus: Nichts ganz und gar, wofern ſie dies nicht war.

Therſites: Will er ſich aus ſeinen eigenen Augen herausreden?

Troïlus: Dies ſie? Nein, die war jenes Creſſida!
Hat Schönheit Seele, dann war ſie es nicht;
Hält Seele Schwüre, und ſind Schwüre heilig,
Und freut die Götter das, was heilig iſt, —
Wenn in der Einheit ſelbſt ein Maßſtab liegt:
So war ſie's nicht. O Wahnſinn ſolcher Worte,
Die für und wider mich zugleich hier ſprechen!
O Widerſtreit, wo ſich Vernunft empören
Muſs, um Vernunft zu bleiben, und wo man
Ihr ganz entſagen muſs, um ſie nicht ganz
Zu verlieren: ſie iſt's und iſt es nicht!
In meinem Buſen da entſteht ein Kampf
Von grauenhafter Art, daſs, ach, ein einig Ding
Viel weiter ſich als Erd' und Himmel ſpaltet,
Und doch läſst der gewalt'ge Spalt und Riſs
Nicht Raum für ein Atom, hindurchzudringen,
Fein wie Arachnes abgeriſſner Faden!
Beweis! Beweis! ſo ſtark wie Plutos Thor:
Mein iſt ſie, mit des Himmels Band verbunden;
Beweis, Beweis! ſtark wie des Himmels Band:
Des Himmels Bande ſind gelöst und locker;
Ein andrer Knoten, den fünf Finger knüpften,
Verband der Treue Trümmer, Liebesbrocken,
Bruchſtücke, Biſſen ihrer ſchon einmal
Verzehrten Treue nun dem Diomed!

Ulyſs: Kann auch mein Troïlus zur Hälft' empfinden
Von dem, was er ſo leidenſchaftlich ſpricht?

Troïlus: Ja, Grieche! Bald verkündet er es weit
In Lettern, blutigroth wie Mavors Herz,
Durchglüht von Venus. Nimmer liebt' ein Jüngling
Mit also ewigem und festem Sinn,
Hör', Grieche, wie ich liebte Cressida!
Und ganz so hass' ich glühend Diomed.
Mein ist die Schleif', die er am Helm will tragen.
Wär' es ein Helm, geschmiedet von Vulcan,
Mein Schwert wird ihn zertrümmern. — Nicht die Flut
Des grausen Meers, die Hurricano heißt,
Durch Sonnen-Allmacht massenhaft geballt,
Soll donnernder im Sturz Neptunus' Ohr
Betäuben, als mein Schwert, wenn es gezückt
Auf Diomedes fällt.

Thersites: Er wird ihn schon kitzeln für seine Buhlerei.

Troïlus: O Cressida, du Falsche, Falsche, Falsche!
Zu deinem schnöden Namen hingestellt,
Erscheint der ärgste Meineid noch als rein!

Ulysses: Mäßige dich, armer Prinz, mäßige dich! Komm, komm, komm!

Troïlus (im Abgeh'n): Fahr' hin, Verworfene! — Und Diomed,
Behüt' den Kopf dir! — Ach, wie ist mein Kopf
Mir wüst und wirr! (Beide ab.)

Neunte Scene.

Thersites tritt aus seinem Versteck hervor.

Thersites: Ich wollte, ich träfe den Schurken Diomedes. Ich wollte wie ein Rabe krächzen; ich wollt' ihn beschreien, ich wollt' ihn beschreien. O, viele sind hier, die gäben mir wer weiß was, wenn ich ihnen von dieser Dirne sagte. Lumperei und Schlemmerei, immer Krieg und Schlemmerei — die bleiben allein ewig in der Mode —

(Der Vorhang fällt.)

Verwandlung.

Scene vor Priamus Palast, wie im ersten Act, erste Scene.

Zehnte Scene.

Hektor und Andromache treten auf.

Andromache: Wann war so unsanft je mein Herr gestimmt,
Dass jeder Mahnung er sein Ohr verschloss?
Entwaffn', entwaffne dich, ficht heute nicht!

Hektor: Du zwingst mich, rauh zu sein. Geh, mach' dich fort!
Bei den Unsterblichen, ich werde geh'n!

Andromache: Mein Traum verkündet Unheil diesem Tag.

Hektor: Ich sage, schweig'!

(Cassandra tritt auf.)

Cassandra: Wo ist mein Bruder Hektor?

Andromache: Hier, Schwester, und zum blut'gen Werk bewehrt.
Stimm' mit mir ein in lautes, heißes Fleh'n,
Beschwören wir ihn knieend; denn mir träumt'
Von blut'gem Aufruhr, und die ganze Nacht
Hab' ich geseh'n nur Schrecken, Todtschlag, Mord.

Cassandra: O, das ist wahr!

Hektor: Ho! Stoßt in die Trompete!

Cassandra: Zum Angriff nicht, beim Himmel, liebster Bruder!

Hektor: Hinweg, die Götter hörten meinen Schwur!

Cassandra: Für übereilten Schwur sind taub die Götter;
Es ist ein unrein Opfer, größ'rer Greul
Als eines Opferthiers befleckte Leber.

Andromache: O gib Gehör! Halt' nicht für heilig, aus
Gerechtigkeit zu schaden; 's wär' dasselbe,
Wollt'st du freigiebig sein mit Diebesgut
Und rauben, plündern aus Barmherzigkeit.

Cassandra: Der gute Vorsatz leiht dem Eide Kraft;
Ein Schwur auf andern Vorsatz bindet nicht.
Entwaffne dich, mein Hektor!
Hektor: Still, sag' ich;
Die Ehre trotzt dem Wetter des Geschicks.
Wert hat das Leben; doch dem Mann von Wert
Ist Ehre viel, viel werter als das Leben!
(Troïlus tritt auf.)
Nun, Knabe, denkst du heut ins Feld zu geh'n?
Andromache: Cassandra, ruf' den Vater uns zum Beistand!
(Cassandra ab.)
Hektor: Nein, junger Troïlus, leg' den Harnisch ab,
Ich bin heut ganz von Kriegermuth durchströmt.
Lass erst erstarken deiner Sehnen Band,
Und wag' dich jetzt noch nicht zum grimmen Strauß.
Geh', braver Junge, und entwaffne dich;
Ich kämpfe heut für Troja, dich und mich.
Troïlus: Bruder, dir wohnt' des Mitleids Fehler bei,
Der mehr für Löwen als für Menschen passt.
Hektor: Was für ein Fehler? Bitte, schilt mich drum.
Troïlus: Wenn oft schon die gefangnen Griechen fallen
Vom Schwunge und dem Wehen deines Schwerts,
Rufst du: steh' auf und leb'!
Hektor: Ein schönes Spiel!
Troïlus: Nein, Hektor, Narrenspiel! Beim Zeus!
Hektor: Wieso? Wieso?
Troïlus: Bei aller Götter Huld,
Das Klausner-Mitleid lass daheim den Müttern;
Und haben wir den Panzer angeschnallt,
So wohne gift'ge Rach' auf unsrem Schwert,
Und lenk' es, bar der Gnade, nur zu Tod.
Hektor: Pfui, Wilder, pfui!
Troïlus: Hektor, das ist der Krieg!
Hektor (besorgt): Du solltest heut nicht kämpfen, Troïlus.
Troïlus: Wer will mich hindern?

Nicht Schicksal, noch Gehorsam, noch Mars selbst,
Winkt' er mir auch mit feur'gem Stab zurück;
Nicht Hekuba, noch Priam auf den Knien,
Und netzte ihnen Thränenflut die Wangen —
Noch, Bruder, du mit dem gezückten Schwert
Kannst mich verhindern, noch den Weg vertreten,
Es wäre denn durch meinen Fall.

(Cassandra kommt zurück mit Priamus.)

Cassandra: Halt' du ihn, Vater, halte ihn zurück.
Er ist dein Stab; wenn du den Halt verlierst,
Fällst du, auf ihn gelehnt, und Troja mit —
Ja, alles stürzt!

Priamus: Komm, Hektor, kehre heim!
Dein Weib sah Träume, Zeichen deine Mutter,
Cassandra weissagt, und auch ich bin plötzlich
Wie ein Prophet begabt, und künde dir,
Dass dies ein Tag voll schlimmer Zeichen ist.
Drum kehr' zurück!

Hektor: Aeneas ist im Feld,
Und ich gab vielen Griechen schon mein Wort
Bei Kriegertreue, heute Morgen mich
Zu stellen unter ihnen.

Priamus: Und doch, thu's nicht!

Hektor: Ich darf die Treu' nicht brechen. Theurer Vater,
Ihr kennt als folgsam mich, drum lasst mich nicht
Der Ehrfurcht Pflicht verletzen, nein, erlaubt
Ausdrücklich mir den Schritt zu thun, den Ihr
Mir jetzt verbietet, königlicher Herr!

Cassandra: O Priam, gib nicht nach!

Andromache: Thu's nicht, mein Vater!

Hektor: Andromache, ich bin durch dich gekränkt;
Wenn du mich wirklich liebst, so geh' hinein.

(Andromache ab.)

Troïlus: Die abergläubisch träumerische Närrin
Macht all die Angst.

Cassandra: Leb' wohl, o theurer Hektor.
Sieh, wie du stirbst! Sieh, wie dein Aug' erlischt!
Sieh, wie dein Blut aus vielen Wunden strömt!
Hör' Troja schluchzen, Hekuba hör' stöhnen!
Wie tobt der Schmerz Andromachens der Armen!
Sieh Unheil, Wahnsinn, Raserei, entsetzt
Gleich tollen Larven durcheinander taumeln
Und schrei'n, ach: Hektor todt! Ach Hektor todt!

Troïlus: Hinweg! — Hinweg!

Cassandra: Leb' wohl! Doch Hektor — nein, ich gehe fort,
Ganz Troja und dich selbst betrügt dein Wort!

(Cassandra ab.)

Hektor: Ihr steht verwirrt durch ihr Geschrei, mein Fürst.
Geht, tröstet Troja, mich zieht's in die Schlacht
Zu Ruhm und Sieg; den meld' ich heute Nacht.

Priamus: Leb' wohl! Steh'n dir die Götter schirmend bei!

(Priamus und Hektor zu verschiedenen Seiten ab. Feldgeschrei.)

Troïlus: Sie kämpfen — horch! — Nun, Grieche, wahre dich!
Ich hol' mein Eigenthum, und wenn's den Arm mir kost'.

(Indem Troïlus abgehen will, tritt von der andern Seite Pandarus auf.)

Pandarus: Höre, mein Prinz, hörst du nicht?

Troïlus: Was ist?

Pandarus: Hier ist ein Brief von Eurem armen Mädchen.

Troïlus: Lass mich lesen.

Pandarus: Was schreibt sie?

Troïlus: Worte, Worte, nichts vom Herzen, Worte —
In Wahrheit geht sie einen andern Weg. (Zerreißt den Brief.)
Fort, Wind zum Wind, da dreh' und wende sich's.
Mit Wort und Täuschung fertigt sie mich ab,
Indessen sie dem andern Thaten gab.

(Zu verschiedenen Seiten ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Verwandlung.
Schlachtfeld. Feldgeschrei. Sonnenuntergang.

Elfte Scene.

Handgemenge. Paris und Menelaus treten fechtend auf; hinter ihnen Thersites athemlos einherlaufend.

Thersites: Jetzt klopfen und schlagen sie aufeinander los! Nach sieben Jahren finden sie endlich Zeit für einander, der Hahnrei und der Lump! — O Spaſs für Götter, da muſs ich zuseh'n, und schade, daſs du nicht da bist, Dame Helena! Da gibt es was für ein lustiges Gelächter! — Drauf los, Stier! Drauf und dran, Hund! Drauf, Paris — kß, kß, mein edelster Hahnrei! — Schau, schau, der Stier ist im Vortheil, hüte dich, Paris, hüte dich vor seinen Hörnern! (Paris und Menelaus ab.)

(Patroklus mit den Myrmidonen tritt auf.)

Was, das Fräulein auch da, in dieser blutigen Gesellschaft? Hühner werden gerupft, Blut gibt es, mein allerzartestes Fräulein! (Patroklus mit den Myrmidonen ab.) Und natürlich kein Achilles dabei! Nichts da, Helden brauchen nicht das Waffentragen. — Ajax auch nicht. — Und der verschmitzte, heuchlerische Bube Diomed hat des schäbigen, schwärmerischen, närrischen jungen Kerls von Troja Schleife auf seinem Helm. — Darum schlagen sich wieder die beiden! Ich sähe sie gerne aufeinander rennen; derselbige junge trojanische Esel, der in die Dirne da verliebt ist, sollte den schuftigen Mädchenjäger mit blutigem Kopfe zu der heuchlerischen, verbuhlten Dirne zurücksenden, wenn die Gerechtigkeit, die abgedankte Matrone, nicht auf beiden Augen blind, und der Donnerschleuderer nicht auf beiden Ohren taub wäre in dieser schönsten aller Welten . . . Sachte! Da kommt Schleife und der andere!

(Diomed tritt auf, verfolgt von Troïlus.)

Troïlus: Flieh' nicht, denn stürztest du dich in den Styx,
Ich schwämme nach!

Diomed: Misdeute nicht den Rückzug!
Ich fliehe nicht, entzieh' der Überzahl
Mich nur, um bessern Vortheil zu erseh'n.
Jetzt sieh dich vor!

Troïlus: Verräther Diomed! Tritt her, Verräther,
Und zahl' mit deinem Leben mir die Schmach!

Diomed (lachend): Du weinerlicher Knab', ist dies dein Zeichen?

Thersites: Halt die Metze, Grieche! Für deine Dirne, Trojaner! Und die Schleife! Und die Schleife!

(Hektor tritt auf.)

Hektor: Was, Troïlus? So recht, mein jüngster Bruder!

(Diomed entweicht, Troïlus ihm nach.)

(Zu Thersites:) Wer bist du, Grieche? Bist du Hektors wert?

Thersites: Nein, nein, ich bin ein Schuft, ein schmähsüchtiger Kerl, ein ganz abscheulicher Kerl!

Hektor: Ich glaube dir's, drum lebe!

Rufe: Die Myrmidonen! Die Myrmidonen!

Hektor: Was, die Myrmidonen? (Ab.)

Thersites: Der Teufel breche dir das Genick, dass du mich so erschrecktest! Was ward aus den beiden liederlichen Burschen? Ich denke, sie haben einander verschlungen; über das Mirakel wollte ich lachen! Doch gewissermaßen verzehrt die Schlemmerei sich selbst. Ich will sie suchen. (Ab.)

(Agamemnon und Nestor stürzen auf die Bühne.)

Agamemnon: Vorwärts, vorwärts! Schlag auf Schlag entmuthigt unsre Reih'n!

Nestor: Ach, ach! Die Myrmidonen sind durchbrochen, Patroklus getödtet! Eilt! Verstärkungen herbei!

Agamemnon: Eilt, meldet es Achill, Patroklus ist todt. Wie Stroh fallen die Unsrigen, reif für Hektors Sense. Vorwärts jeder Mann, sonst sind wir alle hin!

(Ulysses tritt auf.)

Ulyss: Muth, Fürsten, Muth, Achill der Große, ist
Gerüstet, racheschnaubend, weint und flucht.
Patroklus' Tod erweckt' sein schläfrig Blut,

Wie der geschlagnen Myrmidonen Zustand,
Die hand- und nasenlos, zerhackt, zerfetzt,
Vom grausen Hektor weg sich zu ihm flüchten.

(Achill tritt auf.)

Alle (ihm jauchzend entgegen).

Achilles: Wo ist Hektor?
Komm, Knabenwürger, zeig dein Angesicht!
Merk', was es heißt, Achill im Zorn zu treffen.
Hektor, ho Hektor! Ich will nichts als Hektor!

Alle: Hektor, ho Hektor!

Achilles: Schart euch um mich, ihr meine Myrmidonen!
Thut nichts als auf Befehl, thut keinen Streich,
Und schont des Athems Kraft. Und wenn entdeckt
Den blut'gen Hektor ich, umzingelt ihn
Und euren Arm gebraucht in grimmster Art.
Blickt scharf auf mich, bleibt nah zu mir gesellt,
Und folgt auf Schritt und Tritt. Bedenkt, 's ist Krieg!
Bedenkt, mit Hektor fällt auch Ilion!

(Sie marschieren im Takte ab.)

(Paris und Menelaus von der einen, Thersites von der andern Seite treten wieder auf.)

Thersites: Wie, noch immer im Kampf? Keiner noch todt? Nicht in sieben Jahren noch in zwei Stunden hatte die Feigheit Gelegenheit, die eine die andre zu tödten? O ihr Hunde, ihr Denkmale der wahren Dauerhaftigkeit!

(Hektor und Troïlus treten auf.)

Hektor: Sieh da, Paris im Kampf? So recht, Paris! So recht, Bruder!

Troïlus (will dem Paris zu Hilfe eilen).

Hektor (ihn zurückhaltend): Pfui, Bruder, Zwei gegen Einen!

Troïlus: Bruder, Bruder, das ist unser Verderben! Den Feinden Tod! Krieg ist Krieg! (Menelaus flüchtet sich, Paris ihm nach.)

(Jemand tritt in prächtiger Rüstung auf.)

Hektor: Steh, Grieche, steh, bist mir ein gutes Ziel!

Nicht? Willst du nicht? Dein Waffenschmuck gefällt mir!
Ich breche ihn und lockre jeden Nagel.
Willst du nicht steh'n, du Vieh? Nein, Troïlus,
Ich treff's allein! Sieh, wie der Feigling flieht! (Hektor und der Grieche ab.)

(Diomed tritt auf.)

Troïlus: Treff' ich dich wieder, Memme? Steh! flieh nicht!

Diomed: Knabe Troïlus, Thränenknabe, komm heran!
Wo ist mein Page? Bursche, lauf und bring'
'nen schönen Gruß dem Fräulein Cressida! (Sie ringen.)

Troïlus: Nein, bei der Flamme des ergrimmten Himmels,
Ich lass dich nicht! Hör', Schicksal, hör' mein Wort:
Mir gilt es gleich, raffst du mich heute fort! (Beide fechtend ab.)

(Pause. — Wüthendes Kampfgetümmel. — Hurrahgeschrei der Troër. — Die Griechen werden zurückgedrängt. — Es wird Abend. — Trompeten blasen beiderseits zum Rückzug.)

(Hektor tritt auf mit der Rüstung des gefallenen Griechen.)

Hektor: In schöner Schale ganz verfaulter Kern,
Die schmucke Rüstung brachte dir den Tod.
Das Tagwerk ist gethan. Nun ausgeruht:
Ruh' Schwert, du hast die Fülle Tod und Blut!

(Er nimmt den Helm ab und hängt den Schild hinter sich.)

(Achill und die Myrmidonen treten auf.)

Achill: Ha! treff' ich dich endlich?

Hektor: Ha! du hier?

Achill: Sieh, Hektor, wie die Sonn' im Sinken ist,
Die grause Nacht ihr an die Fersen haucht;
Und bei der sinkenden Sonne düstrem Roth
Sinkt mit dem Tag auch Hektor in den Tod.

Hektor: Bin ohne Wehr; wirst nicht den Vortheil achten!

Achill: Was, Vortheil! Ilion ist der Preis! Sink' hin,
Denkst du zu spielen, bleib' im Frau'ngemach!

(Hektor fällt.)

So fall' nun, Ilion, auch — stürz' Troja ein,
Dein Herz, dein Mark, dein Arm war, der hier liegt!

Auf, Myrmidonen, ruft und ruft es wieder:
Achilles schlug den mächt'gen Hektor nieder!

(Jauchzen.)

Nacht deckt mit Drachenflügeln das Gefild
Und trennt, gleich einem Schiedsmann, beide Heere.
Den Leichnam bindet an des Rosses Schweife,
Dass ich den Troër übers Schlachtfeld schleife.

Rufe: Achilles schlug den großen Hektor nieder!
Hoch Achill!

(Pause. — Nacht. — In der Ferne verhallende Rufe: Hoch Achill, der Besieger Hektors! Aeneas mit einem trojanischen Trupp tritt auf, in ihrer Mitte der verwundete Troïlus, sie betten ihn sorgsam.)

Troïlus: Hektor todt!

Aeneas: Still, still, noch sind wir nicht verloren ganz,
Noch gibt es Rettung uns —

Troïlus: Ach, todt! und von des Mörders Rossen wird
Er schrecklich durchs beschämte Feld geschleift!

Aeneas: Mein Prinz, raub' nicht dem Heere allen Muth.

Troïlus: Grollt, Götter, führt die Rache schnell zum Ziel;
Von euren Thronen höhnet über Troja!
Macht kurz den Jammer — Gnade nenn' ich das;
Zieht unsern sichern Fall nicht lange hin —
Hektor ist todt!

Alle: Hektor ist todt.

Troïlus: Wer meldet Priam dies, wer Hekuba?
Wer ewig Unglücksrabe heißen will,
Der geh' nach Troja melden Hektors Tod.
Ein solches Wort macht Priamus zu Stein,
Macht Quell'n und Nioben aus Frau'n und Mädchen,
Bildsäulen aus der Jugend — setzt vor Schreck
Ganz Troja außer sich. Hektor erschlagen!
Hier endet jedes Wort.

Aeneas: Still, still, mein armer Junge, still!

Troïlus: Verruchtes, schnödes Lager du, so stolz
Dahingepflanzt auf unsrem Phrygerfeld,
Fluch dir!
Du blut'ge Riesenhand, die weggemäht
Die letzte Blum' aus blutgedüngtem Feld,
Und Scheußlichkeit zurückließ, sei verflucht!
Und Fluch dir, Riesenfalschheit!
Kein Raum, kein Grab je scheide unsern Hass;
Stets folg' ich nach dir als dein bös Gewissen,
Das rasch wie Wahnwitz Schreckgespenster schafft —
Bis übers Grab hinaus! —
Hektor, ich komme! Freunde, sagt zu Hause,
Wenn man nach mir euch fragt: — ich war zu blind —
Hektor, ich folge dir — sagt, Troïlus war schuld!

(Er stirbt. In der Ferne Rufe: Hoch Achilles! Der Vorhang fällt.)

Ende.

K. und k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.





